اُردو افسانے میں اُسلوب اور تکنیک کے تجربات

مقالہ نگار:

فوزیہ اسلم

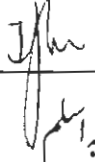
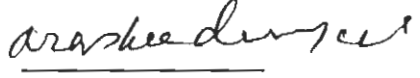
ایم۔اے(اردو)نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، 1998ء

یہ مقالہ

پی ایچ۔ڈی (اردو)

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا

فیکلٹی آف ایڈوانس انٹگریٹڈ سٹڈیز اینڈ ریسرچ

(اردو زبان و ادب)

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اکتوبر 2005ء

اقرار نامہ

میں، فوزیہ اسلم حلفیہ بیان کرتی ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد کے پی ایچ۔ڈی سکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر رشید امجد کی نگرانی میں کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ آئندہ کروں گی۔

ڈاکٹر رشید امجد
نگران مقالہ

فوزیہ اسلم
مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

اکتوبر 2005ء

تصدیق نامہ

فوزیہ اسلم نے اپنا مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی (اردو) ''اردو افسانے میں اُسلوب اور تکنیک کے تجربات'' میری نگرانی میں لکھا ہے۔ یہ مقالہ تحقیقی اور تنقیدی دونوں حوالوں سے پی ایچ۔ڈی کے معیار کے مطابق ہے۔ میں سفارش کرتا ہوں کہ اس مقالہ کو جانچ کے لیے بیرونی ممتحنین کو بھجوایا جائے۔

ڈاکٹر رشید امجد

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، پاکستان

اُردو افسانے میں اُسلوب اور تکنیک کے تجربات

فوزیہ اسلم

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز کی پی ایچ۔ڈی (اردو) کی ڈگری کے
حصول کے لیے یہ مقالہ پیش کیا جاتا ہے۔ (اے آئی ایس اینڈ آر۔اردو)

منظور کیا گیا

ڈاکٹر سعیدہ اسداللہ
(ڈین فیکلٹی آف ایڈوانس انگریجوایٹس سٹڈیز اینڈ ریسرچ)

بریگیڈیر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان
(ریکٹر)

فہرست ابواب

عنوان	صفحہ نمبر
مقالے کا دائرۂ کار	viii
مقالے کا مقصد	ix
اظہار تشکر	xii
باب اوّل: افسانے میں تکنیک اور اسلوب کی اہمیت	01
ا۔ افسانے کی فنی مبادیات	01
ب۔ تکنیک اور اسلوب کے مسائل	09
ج۔ مغرب میں افسانہ نگاری کی روایت	35
☆ حوالہ جات	50
باب دوم: اردو افسانے کا دورِ اولین	56
ا۔ مشرق میں کہانی کی روایت اور افسانہ۔ پس منظر	56
ب۔ اردو افسانے کی ابتدا میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات	64
ج۔ پریم چند اور یلدرم کا تقابل (رومانویت اور حقیقت نگاری کے تناظر میں)	86
د۔ ''انگارے'' کی اشاعت۔مغرب کے زیر اثر جدید تکنیک اور اسلوب کی ابتدائی روایت	116
☆ حوالہ جات	139

باب سوم: اردو افسانے پر ترقی پسند تحریک کے اثرات اور حقیقت نگاری کی مقبولیت 146
ا۔ اردو افسانے پر ترقی پسند تحریک کے اثرات 146
ب۔ حقیقت نگاری کی مقبولیت 152
ج۔ اہم حقیقت نگاروں کا خصوصی مطالعہ 158
☆ حوالہ جات 229

باب چہارم: ترقی پسند عہد - اردو افسانے پر مغرب کے نفسیاتی و تکنیکی اثرات 237
ا۔ اردو افسانے پر مغرب کے نفسیاتی اثرات اور تکنیکی تجربات کے اثرات 237
ب۔ چند اہم افسانہ نگاروں کے اسلوب اور تکنیک کا خصوصی مطالعہ 254
☆ حوالہ جات 346

باب پنجم: آزادی کے بعد اردو افسانہ 357
ا۔ اردو افسانے پر فسادات کا اثر 357
ب۔ ہجرت کا کرب 372
ج۔ رومانویت کی واپسی 379
د۔ روایتی اور جدید افسانے کی تکنیک کا تقابلی جائزہ 383
ہ۔ پاکستان میں جدید افسانے کا آغاز 393
و۔ ستر کی دہائی کا افسانہ 408
☆ حوالہ جات 425

باب ششم: جدید افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات

(تنقیدی جائزہ) 431

ا۔ نئی سماجی اور سیاسی اقدار کا دباؤ 431

ب۔ علامتی نظام اور اس کے فنی لوازم 439

ج۔ اسلوب اور تکنیک میں تبدیلیاں اور نیا زاویہ نظر 468

د۔ علامتی افسانے کی مقبولیت اور ابلاغ کے مسائل 481

ہ۔ چند اہم افسانہ نگاروں کی تکنیک اور اسلوب کا مطالعہ 496

☆ حوالہ جات 557

☆ کتابیات 570

مقالے کا دائرۂ کار

میں نے اپنے مقالے کو چھے ابواب میں تقسیم کیا ہے جن کی تفصیل یہ ہے:

پہلا باب افسانے میں اسلوب اور تکنیک کی اہمیت کے بارے میں ہے۔ اس باب کے آغاز میں افسانے کی فنی مبادیات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس صنف نے مغرب میں جنم لیا۔ اس لیے اس کے اصول بھی وہیں مرتب کیے گئے۔ لیکن اس صنف کی اردو میں آمد تک ہیئت کے اعتبار سے کئی تبدیلیاں آئیں۔ اسلوب اور تکنیک کے کئی تجربات ہوئے۔ اس باب میں ان باتوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں تکنیک اور اسلوب کے فنی مسائل پر بحث کی گئی ہے اور مغرب میں افسانہ نگاری کی روایت اور اس روایت کی بدلتی ہوئی صورتوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔

دوسرے باب کا تعلق اردو افسانے کے دورِ اولین سے ہے۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم ہمارے دو ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنی حیات ہی میں دبستان کی شکل اختیار کر لی تھی۔ اس طرح افسانوی نثر میں حقیقت نگاری اور رومانویت کو ارتقا کرنے کا موقع ملا۔ اسی باب میں سجاد ظہیر اور ڈاکٹر رشید جہاں کے مجموعے ''انگارے'' کا بھی تنقیدی اور تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس مجموعے پر مغرب کی جدید تحریکوں کے اثرات ہیں۔ اس طرح رومانیت اور حقیقت نگاری کے علاوہ جدیدیت کی مغربی روایت کا جائزہ لیا ہے۔

تیسرے باب میں اردو افسانے کو ترقی پسند تحریک کے ساتھ اور حقیقت نگاری کی مقبولیت کے محرکات کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ اردو افسانے کا زریں دور ہے۔ جب سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، غلام عباس، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی جیسے اہم افسانہ نگار سامنے آئے جن کی مقبولیت میں آج بھی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی۔ ترقی پسند تحریک ایک واضح منشور کے ساتھ شروع ہوئی تھی۔ اس منشور کا تقاضا تھا کہ جو کچھ لکھا جائے وہ حقیقت نگاری کے پیرائے میں ہو۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد میں حقیقت نگاری کو خوب مقبولیت حاصل ہوئی۔ لیکن حقیقت نگاری میں بھی ہر بڑے

افسانہ نگار نے اپنا انفرادی رنگ پیدا کیا۔ اس باب میں جہاں ایک طرف حقیقت نگاری کی مقبولیت کے اسباب کا جائزہ لیا ہے وہاں پر اہم افسانہ نگار کی انفرادی خصوصیات کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے۔

چوتھا باب ترقی پسند عہد - اردو افسانے پر مغرب کے نفسیاتی و تکنیکی اثرات کے موضوع پر ہے۔ ترقی پسند عہد میں اگرچہ حقیقت نگاری کو مقبولیت حاصل ہوئی مگر سماجی شعور کے ساتھ ساتھ ایک حلقہ ایسا بھی تھا جس نے مغربی تحریکوں اور نظریات سے کسبِ فیض کا سلسلہ جاری رکھا۔ خاص طور پر علمِ نفسیات کے اثرات بعض افسانہ نگاروں پر بہت نمایاں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس باب میں مغرب کے نفسیاتی و تکنیکی اثرات کا مجموعی جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ افسانہ نگاروں کے انفرادی مطالعے بھی شامل ہیں۔

پانچواں باب ''آزادی کے بعد اردو افسانہ'' کے موضوع پر ہے۔ تقسیم ہند کے بعد فسادات کے موضوع پر بہت لکھا گیا۔ یہ المیہ جس نے انسانیت کے اخلاقی ردیوں کی دھجیاں اڑا دی تھیں اپنے ساتھ کئی کہانیاں لے کر آیا۔ اس عہد میں افسانہ نگار کے رویے اور طریقہ اظہار کی جو صورتیں سامنے آئیں۔ ان کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فسادات کے زمانے میں معیاری افسانہ تعداد میں کیوں کم ہے۔ علاوہ ازیں فسادات کے بعد ہجرت کے کرب اور رومانویت بھی تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ ہمارے ہاں ساٹھ کی دہائی میں جدید افسانے کا آغاز ہوا اسی باب میں ساٹھ اور ستر کی دہائی میں جدید افسانے کے محرکات کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔

چھٹا باب جدید افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے نئے تجربات کے مجموعی جائزے اور انفرادی مطالعوں پر مشتمل ہے۔ اس باب میں نئے افسانے کے فکری پس منظر، علامتی نظام اور اس کے فنی لوازم، اسلوب اور تکنیک کی سطح پر وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں، ابلاغ کے مسائل، نئے زاویہ نظر کی آمد اور علامتی افسانے کی مقبولیت کے محرکات کو تفصیل سے جاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ ساٹھ کے بعد ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں بے شمار نام ایسے ہیں جو اپنا انفرادی رنگ رکھتے ہیں اس باب میں منتخب جدید افسانہ نگاروں کی تکنیک اور اسلوب کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ان کی انفرادیت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مقالے کا مقصد

اردو ادب میں افسانہ سب سے مقبول صنف سخن ہے۔اردوافسانے کے سفر کو اب سو برس سے زیادہ کا عرصہ گزر چکا ہے۔ ہمارے ہاں افسانوی نثر اور کہانی کی روایت تو بہت پرانی ہے لیکن افسانے کی صنف مغرب سے آئی اور تیزی سے مقبول ہو گئی۔ گزشتہ سو برس میں اردو افسانے کے نہ صرف موضوعات میں پھیلاؤ آیا بلکہ فن، اسلوب اور تکنیک کی سطح پر بھی بے شمار تجربات ہوئے۔ قابل توجہ بات یہ ہے کہ سو برس میں اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے جس قدر تجربات ہوئے ان کی مثال دیگر زبانوں اور اصناف سخن میں کم ملتی ہے۔

قیام پاکستان کے بعد جب اردو میں جدید افسانے کا آغاز ہوا تو اسلوب اور تکنیک کے مسائل نے سر اٹھایا۔ بیسویں صدی کے آغاز پر جب ہمارے ہاں مختصر افسانہ متعارف ہوا تو حقیقت نگاری اور بیانیہ مقبول حربے ثابت ہوئے۔ جب 1932ء میں سجاد ظہیر اور ڈاکٹر رشید جہاں نے ''انگارے'' کے نام سے ایک افسانوی مجموعہ مرتب کیا تو اسلوب اور تکنیک کی کچھ نئی جہتیں سامنے آئیں۔لیکن ترقی پسند تحریک کے سامنے آ جانے کے باعث اسلوب اور تکنیک کی سطح پر بڑے تجربات کا سلسلہ رک گیا البتہ حقیقت نگاری میں کئی طرح کی صورتیں پیدا ہوئیں۔ یہ سلسلہ ترقی پسند تحریک کے اختتام تک جاری رہا۔لیکن ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت نے ایک ایسا نیا منظر نامہ کھولا جس نے نہ صرف اجتماعی سطح پر نئے تجربات کی روایت پیدا کی بلکہ انفرادی سطح پر بھی کئی نام ایسے ابھر کر سامنے آئے جنہوں نے ہیئت، تکنیک اور اسلوب کی سطح پر کئی انوکھے تجربات کیے۔

بعض ناقدین نے اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے کچھ انفرادی جائزے ضرور لیے ہیں اور ہمیں تنقیدی تحریریں بھی مل جاتی ہیں لیکن یہ کمی محسوس کی جا رہی تھی کہ اردو افسانے کے تمام تر سفر کا اسلوب اور تکنیک کے تجربات کے حوالے سے تفصیلی تحقیقی وتنقیدی جائزہ لیا جائے۔ اس ضمن میں کوئی ایسی کتاب دکھائی نہیں دیتی جس میں اردو افسانے کی تاریخ کے ساتھ بتدریج ہونے والی ہیئتی، اسلوبیاتی

یا تکنیکی تبدیلیوں کا مطالعہ کیا گیا ہو۔ علاوہ ازیں جدیدیت کے دور میں بحث مباحثے میں اکثر و بیشتر جذباتیت اور ہنگامی رویہ زیادہ روا دیکھا گیا ہے۔ اس لیے اس کی ضرورت تھی کہ اردو افسانے کی پوری تاریخ کا اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے تفصیلی جائزہ لیا جائے اور ان تبدیلیوں کا بعد کے افسانہ نگاروں پر اثرات کے امکانات کی بھی نشاندہی کی جائے۔

اردو افسانے سے ذاتی دلچسپی کی بنا پر میں نے اس موضوع کا انتخاب کیا۔ ہر چند یہ آسان کام نہ تھا۔ اسلوب کے تجربے کے پس منظر میں انفرادی شخصیت کی نفسیات، مجموعی معاشرتی و ثقافتی فضا، زبان و بیان سے آگاہی اور دیگر کئی طرح کے عناصر توجہ طلب ہوتے ہیں۔ اردو افسانے کے ہر عہد میں بے شمار افسانہ نگاروں کے ہاں اسلوب اور تکنیک کا امتیاز اور انفرادیت نظر آتی ہے۔ اس طرح ایک طرف تو انفرادی مطالعوں کا کٹھن کام تھا تو دوسری طرف وہ ادبی، معاشرتی اور سیاسی فضا اور رویے تھے جو ہر عہد میں اردو ادب کی شناخت کو بدلتے رہے ہیں۔

مجموعی طور پر اس مقالے میں اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات کا جائزہ لیا گیا ہے تاکہ اس روایت کا تسلسل قائم کیا جائے جو ساٹھ کی دہائی میں نئے افسانے کی بنیاد بنی۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہمارے یہاں عام طور پر یہ مشہور ہے کہ نیا افسانہ خصوصاً علامتی و تجریدی انداز ساٹھ کی دہائی میں پہلی بار سامنے آیا ہے اور یہ مغربی اثرات کا نتیجہ ہے۔ مقالے میں علامتی اور تجریدی انداز اور نئے اسالیب کی روایت کو پورے اردو افسانے کے سفر میں دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس طرح یہ مقالہ اردو افسانے کے تدریجی ارتقا کے ساتھ ساتھ اسلوب اور تکنیک کے تجربات کے حوالے سے انفرادی و مجموعی تحقیقی و تنقیدی جائزوں پر مشتمل ہے۔

اظہارِ تشکّر

اس مقالے کے مکمل ہونے میں بہت سے ساتھیوں اور احباب کا تعاون شامل ہے۔ ان میں سے کچھ خصوصی شکریے کے مستحق ہیں۔ ان میں سب سے پہلے میں اپنے نگران ڈاکٹر رشید امجد کی شکرگزار ہوں، جنھوں نے مقالے کو دقتِ نظر سے دیکھا اور مفید مشورے دیے اور اپنے پُرخلوص رویے سے میرا حوصلہ بھی بڑھاتے رہے۔ دوسرا خصوصی شکریہ پروفیسر احمد جاوید کا ہے۔ پروفیسر احمد جاوید ان شفیق ہستیوں میں سے ہیں جنھوں نے میری ادبی وفکری تربیت کی۔ ڈاکٹر رشید امجد، پروفیسر احمد جاوید کے استادانہ، مشفقانہ اور مدبرانہ مشوروں نے خاکے کی تیاری اور موضوع کی پیچیدگیوں کو حل کرنے میں بھرپور مدد کی اور میرے کام کو آسان بنایا۔

ڈاکٹر روبینہ شہناز میری رفیق کار ہونے کے ساتھ ساتھ بہترین دوست بھی ہیں۔ انھوں نے اس مقالے کی تکمیل کے دوران حقِ دوستی ادا کیا۔ اس مقالے کی تیاری کے دوران بہت سی دشواریوں کے ساتھ سب سے بڑا مسئلہ متعلقہ مواد کا حصول تھا۔ میں ڈاکٹر روبینہ شہناز اور محترم ڈاکٹر رشید امجد کی تہِ دل سے مشکور ہوں کہ انھوں نے اپنی ذاتی لائبریری میرے حوالے کر کے فراہمی کتب کے سلسلے میں حائل رکاوٹوں کو دور کیا۔ مقالے میں موجود دشواریوں کے باعث جب بھی میں نے کام ترک کرنے کا ارادہ کیا تو ڈاکٹر روبینہ شہناز نے ہر مرحلے پر میری حوصلہ افزائی کی اور آج انھی کی بدولت میں یہ مقالہ مکمل کر پائی ہوں۔

پروفیسر رفیق بیگ نے نہ صرف مقالے کے پروف پڑھنے میں معاونت کی بلکہ موضوع سے متعلق قیمتی مشوروں اور تجاویز سے بھی نوازا۔ عابد سیال نے بہت توجہ اور محنت سے مقالہ کمپوز کیا، ان کا بھی بہت شکریہ۔

ڈاکٹر سعیدہ اسداللہ کا خصوصی شکریہ شاید ادا نہ کیا جا سکے۔ میں جب بھی ان کے پاس گئی وہ

ہمیشہ مسکراہٹ ہونٹوں پر سجائے ملنساری سے ملیں اور انگریزی ادب کے سلسلے میں اہم معلومات کے ساتھ ساتھ متعلقہ کتب اور مواد بھی فراہم کیا۔ ان کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر شذرہ منور (شعبہ فرانسیسی)، محترمہ عاصمہ نوید (شعبہ روسی زبان)، ڈاکٹر نور محمد (شعبہ جرمن زبان) محترمہ ممتاز فاطمہ عبید (شعبہ انگریزی)، محترمہ عنبرینہ قیوم (شعبہ انگریزی) اور ڈاکٹر شاہینہ ایوب بھٹی (شعبہ انگریزی) کا بھی شکریہ جنہوں نے میری رہنمائی کی۔

اپنے محترم والدین کا شکریہ تو میں کسی طور ادا نہ کر پاؤں گی کہ ان کی دعاؤں اور شفقتوں نے مجھے اس منزل تک پہنچایا۔ انہوں نے ہر مرحلے پر میری بھرپور حوصلہ افزائی کی اور گھر میں میرے کام کے لیے سازگار ماحول فراہم کیا۔ خاص طور پر مین اپنی والدہ صاحبہ کے تعاون کی بے حد ممنون ہوں۔ چھوٹے بھائی اطہر نے دُور ہوتے ہوئے بھی مجھے مقالے کی جلد از جلد تکمیل پر مائل کیا۔ اظہر بھائی اور چھوٹی بہنیں اُمِ کلثوم اور حمیرا بھی شکریے کی مستحق جنہوں نے اس مقالے کی تکمیل میں معاونت کی۔

فوزیہ اسلم

باب اول

افسانے میں تکنیک اور اسلوب کی اہمیت

ا۔ افسانے کی فنی مبادیات:

افسانہ تمام اصنافِ سخن میں اظہار کی کامیاب ترین صورت (Form) ہے۔ اگرچہ شاعری کے دعویدار بھی اس کی قدامت اور فضیلت پر دلیل کرتے ہیں مگر یہ عجیب تر بات ہے کہ کہانی کہنا، کہانی سننا اور کہانی بُننا انسان کا مقبول ترین مشغلہ بھی رہا ہے اور ایک حد تک ضرورت بھی کہ کہانی نے ہبوطِ آدم کے ساتھ ہی باغِ عدن سے زمین کے اجاڑ ویرانوں تک سفر کیا اور ہمیشہ سے اس کے ساتھ چلی آتی ہے۔

قصے کہانیوں سے جدید عہد کے علائق تک انسان کے ساتھ ہی کہانی نے بھی بہت سے مراحل طے کیے۔ داستانوں سے جدید افسانے تک نہ جانے کتنے اسالیب، ہیئتوں اور تجربوں سے گزری۔ تکنیک کے نہ جانے کتنے کشٹ کاٹے اور آج اردو ہی کی نہیں، دنیا کی ہر زبان میں ایک مقبول ترین صنف کا درجہ پا چکی ہے۔ مغرب ہو یا مشرق، افسانہ ایک پُرثروت ماضی کا امین اور قابلِ فخر روایات کا وارث ہے۔ اب افسانے کی مشرقی اور مغربی روایات کی طرف جاتے ہوئے ایک مختصر نظر خود افسانے پر ڈالتے ہیں۔

افسانہ کیا ہے اور اس نے کہاں جنم لیا؟ اس کی منطقی اور تاریخی بحث سے گریز کرتے ہوئے سیدھا سا جواب یہ ہے کہ افسانہ ایک طرح سے آپ بیتی یا جگ بیتی ہے جسے ایک مخصوص ہیئت میں ڈھال کر بیان کیا جاتا ہے۔ تاہم چند اہم ناقدینِ فن کی تعریفوں پر نظر ڈالنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ اس صنف کے متعلق کیا کہتے ہیں۔

ہر صنف نظم و نثر ادب میں جب نئی نئی متعارف ہوتی ہے تو اس کی مختلف زاویوں سے نت نئی تعریفیں سامنے آتی ہیں۔ ہر تعریف میں کسی نہ کسی حوالے سے جزوی سچائی پائی جاتی ہے۔ پھر جوں جوں

وہ صنف اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہے، اس کے مفاہیم میں وسعت پیدا ہوتی جاتی ہے۔ نئے نئے تجربات و مشاہدات سے اس کے مفاہیم کا تناظر وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ نئے امکانات کی نشاندہی کے دروازے کھلتے جاتے ہیں۔ اور پھر واضح حد تک اسے ادبی سطح پر قبولیت کا درجہ بھی مل جاتا ہے۔ لیکن حرفِ آخر کی سند کسی تعریف کے حصے میں آنا مشکل ہے۔

دی انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں شارٹ سٹوری کی تعریف و وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> Short story, brief fictional prose narrative that is shorter than a novel and that usually deals with only a few characters. The short story is usually concerned with a single effect conveyed in only one or a few significant episodes or scene ... The short story had its precedents in ancient Greek fables and brief romances, the tales of the Arabian Nights... [1]

دی انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا کی مذکورہ بالا تعریف سے صرف ایک بات زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ مختصر افسانہ ایک ایسی صنف ہے جو ناول کے مقابلے میں کم تر ضخامت کی حامل ہوتی ہے، اور ایک یا چند باتوں کا وحدتِ تاثر کے ساتھ اظہار کرتی ہے۔ مناسب ہو گا کہ ہم ایک دو اور آراء کو بھی پیشِ نظر رکھیں جن سے افسانے کے مختلف عناصر کی مزید وضاحت ہو سکے۔

> The short-story has certain characteristics of length, structure and style. It is a prose-fiction, sometimes based on truth, but always a deliberate fabrication meant to be recognised as a work of art and not to be taken literally. [2]

> Every short-story must have a plot, characters, a setting and some of them have a "theme" - a certain definite

> idea about life that the story is trying to put across. However stories tends to stress one of these several things. We will read some stories that stress plot, some that stress character and some that stress theme.[3]

مذکورہ بالا دونوں آراء سے بہت سی باتوں کی وضاحت ممکن ہے۔ ایک تو یہ کہ افسانے کے عناصر میں پلاٹ، کردار اور تھیم (بنیادی خیال) شامل ہیں۔ ہیئت کی حد بندی کرتے ہوئے ان ناقدین نے یہ بتانا بھی ضروری سمجھا کہ افسانے کی صنف محض کہانی سننے یا سنانے کا مشغلہ نہیں بلکہ اس میں بیان کیے گئے واقعات زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ افسانے کی ساخت کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی وضاحت کی گئی ہے کہ افسانے کی مختلف اقسام ہوسکتی ہیں۔ بعض اوقات کوئی افسانہ صرف پلاٹ کا افسانہ ہوتا ہے۔ بعض کرداری افسانے ہوتے ہیں اور بعض موضوعاتی افسانے ہو سکتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ افسانے میں جہاں اختصار اور وحدتِ تاثر بنیادی عناصر ہیں وہاں دیگر باتوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

یہ سوال ضرور پوچھا جاتا ہے کہ سٹوری کے ساتھ ''شارٹ'' اور افسانے کے ساتھ ''مختصر'' کا لفظ کیوں آتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب تو یہی ہے کہ ناول کے متعارف ہو جانے کے بعد کہانی کا لفظ ناول کے ساتھ بھی لیا جاتا ہے۔ جب ایسی کہانیوں کی ضرورت محسوس کی گئی جو اتنی مختصر ہوں کہ رسائل و جرائد میں چھپ سکیں اور ایک ہی نشست میں پڑھی جا سکیں، تب ''شارٹ'' یا ''مختصر'' کا لفظ افسانے کے ساتھ منسلک ہوا۔ لیکن اس لفظ کے آ جانے کے باوجود یہ سوال رہا کہ اختصار سے کیا مراد ہے اور اس کے لیے وقت کا تعین کیسے ممکن ہے۔ ایڈگر ایلن پو (Edgar Allen Poe)، جس کا نام اولین لکھنے والوں میں شامل کیا جاتا ہے، افسانے کے لیے وقفے کا تعین کرتے ہوئے کہتا ہے:

> A short-story is a prose narrative, requiring form half an hour to one or two hours in its perusal.[4]

ایڈگر ایلن پو وقت کی قید لگاتے ہوئے ساتھ ہی یہ شرط بھی عائد کرتا ہے کہ اسے ایک نشست میں پڑھا جانا چاہیے۔ اگر ایک نشست میں نہ پڑھی جا سکے تو وہ اپنا تاثر زائل کر دیتی ہے [5]۔

وکی پیڈیا آن لائن کی مقالہ نگار جولیا کیمرون ذرا تفصیل سے حدود و قیود کی شناخت کراتی ہیں۔ وہ کہتی ہیں:

The **Short story** is a form of narrative prose writing that is characterised by the number of words contained therein.

Determining the actual length of a short story is problematic. A classic definition of a short story's length is that it must be able to be read in one sitting but in contemporary usage the term most often refers to a piece of fiction up to 20,000 words. In practice, however, a short story's length is determined by where it is published. In the United States, for example, short stories can be anything up to 10,000 + words (and are called "long short stories") whereas in the United Kingdom short stories average around 5,000 words but in Australia they are rarely more than 3,500 words. Although some short stories can be just a few hundred words long (and are called micro narratives) there is an expectation among contemporary readers that short stories are at least 1,000 words in length. Short Stories are most often a form of fiction writing. The most widely published form of short stories are genre fiction: science fiction, horror fiction, detective, fiction, and so forth. The short story has also come to embrace forms of

non-fiction such as travel writing, prose poetry and postmodern variants of fiction and non-fiction such as ficto-criticism or new Journalism. Fictional short stories that exceed the length of short stories (even of "long short stories") are often called novellas, and lengthy works of fiction (generally, 40,000 words or more) are called novels. [6]

مضمون نگار نے حدود و قیود متعین کرتے ہوئے وقت اور ضخامت کی نشاندہی کر کے نہ صرف افسانے کی موضوعی اقسام پیش کیں بلکہ افسانہ، ناولٹ اور ناول کے درمیان فرق بھی واضح کیا۔ اگر چہ آج لکھا جانے والا افسانہ، ناول اور ناولٹ محض ضخامت کے سبب ایک دوسرے سے مختلف نہیں، بلکہ تکنیکی اعتبار سے بھی ان کی جداگانہ شناخت ہے۔ تاہم دو صدی قبل جب افسانے کا آغاز ہوا، یہ باتیں بڑی اہم تھیں۔

افسانے میں وقت کی قید کی ضرورت اس لیے محسوس کی گئی تا کہ وحدتِ تاثر برقرار رہے اور ایک ہی نشست میں کہانی کو پڑھا جا سکے۔ البتہ بعض نقادوں کی نگاہ میں اختصار کے بارے میں غیرضروری حساس ہونے کے باعث افسانہ نگار مشکلات کا شکار ہوسکتا ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ لفظ یا صفحے گن کر کوئی کہانی لکھی جائے۔ شاید اسی لیے ڈاکٹر انور سدید نے ''مختصر'' کے لفظ پر یہ انوکھا اعتراض کیا ہے:

> افسانہ کے ساتھ ''مختصر'' کے سابقے نے ایک غیر معقول صورت کو جنم دیا اور وہ یہ کہ اس صنف کی جتنی تعریفیں بھی انیسویں صدی میں وضع کی گئیں ان میں بیشتر مطالعے کے لیے وقت کی طوالت اور مستعمل الفاظ کی تعداد کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی گئی۔ [7]

ڈاکٹر انور سدید کے اس اعتراض کے باوجود یہ بات طے ہے کہ افسانے کی شناخت اختصار کے ساتھ ہی ہے۔ اس لیے بھی کہ اس میں ناول کی طرح تمام تر زندگی کا احاطہ نہیں کیا جاتا بلکہ اس کے کسی پہلو یا کسی کردار کی کوئی بنیادی خصوصیت یا پھر کسی موضوع کی بنیادی اہمیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

جیسا کہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے ایک جگہ لکھا ہے ''اس سے مراد نثر میں ایک مختصر سا وہ قصہ ہے جس میں زندگی کے کسی ایک پہلو کو بے نقاب کیا گیا ہو۔''[8] سعادت حسن منٹو کے خیال میں ''ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو، اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے، یہ افسانہ ہے۔''[9]

افسانے کے اختصار کے اسباب کو بیان کرتے ہوئے بنیادی بات یہی پیش نظر رہتی ہے کہ تحریر کی ضخامت اتنی ہی ہو کہ جو کسی ایک تاثر کو پیدا کرنے میں کامیاب ہو جائے۔ یہ کام یقیناً سہل نہیں۔ کسی افسانے میں بہت سے واقعات یا تفاصیل آ سکتی ہیں جو اس کہانی کی ضرورت ہوں گی، لیکن یہ افسانہ نگار کے کمالِ فن کی آزمائش ہے کہ وہ سب باتوں کو اس طرح ایک دائرے میں رکھے کہ کم سے کم وقت میں وہ تاثر پیدا کر کے دکھائے جس کے لیے وہ یہ کاوش کر رہا ہوتا ہے۔ اس بات کو سید وقار عظیم کے الفاظ میں اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے:

> مختصر افسانہ ایک ایسی مختصر فکری داستان ہے جس میں ایک خاص کردار، کسی ایک خاص واقعہ پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ اس میں پلاٹ ہو اور اس پلاٹ کے واقعات کی تفصیلیں اس طرح گتھی ہوئی اور اس کا بیان اس قدر منظم ہو کہ وہ ایک متحد اثر پیدا کر سکے۔[10]

اس کے باوجود کہ ہم نے مختلف ناقدین کی آراء کو اکٹھا کرنے کی کوشش کی ہے مگر یہ امر بھی اہم ہے کہ مختصر افسانے کی کوئی ایک جامع تعریف موجود نہیں جو اس صنف کی تمام خصوصیات کا احاطہ کر سکے۔ تاہم اپنے طور پر تمام حوالہ جات کی روشنی میں درج ذیل نکات و نتائج مرتب کیے جا سکتے ہیں جو اس صنف کی ہیئت کے مطالعے کو آسان بنا سکیں:

1۔ افسانہ نثر کی مختصر بیانیہ تحریر ہے جو واحد ڈرامائی وقوعہ کو ابھارتی ہے۔

2۔ مختصر افسانے میں کسی کردار یا کرداروں کے نمایاں نقوش کو ابھارنا، جن سے اس کردار کی ذہنی کش مکش یا کرداروں کی زندگی کے کسی مخصوص واقعے کی وضاحت ہو۔

3۔ مختصر افسانے میں واقعات کی تفصیل میں اختصار برتنا جس سے وحدتِ تاثر جنم لیتی ہے۔

4۔ افسانہ مختصر وقت میں پڑھا جا سکے۔

5۔ کوئی واضح آغاز اور انجام اس سے ظاہر نہ ہو بلکہ قاری کی صلاحیتوں کو اس سے ابھرنے کی تحریک مل سکے۔

6۔ وحدتِ تاثر کے لیے واقعات کے انتخاب میں مکمل چابکدستی، احتیاط اور فنی مہارت کا احساس پیشِ نظر رہے۔

7۔ مطالعہ کی مختصر مدت میں قاری کا ذہن، توجہ اور دلچسپی افسانہ نگار کی گرفت میں رہے۔

ان نتائج کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار کے لیے صنفِ افسانہ نگاری کے کچھ تقاضوں کو پورا کرنا اور کچھ اوصاف کا حامل ہونا ضروری ہے:

1۔ وہ اختصار کے پردے میں ناصح بھی ہے۔

2۔ اس کے مختصر نقطہ نظر میں جامعیت کا عنصر بھی موجود ہوتا ہے۔

3۔ افسانہ نگار کا کام کسی مسئلہ یا صورتِ حال کو پیش کرنا ہے، اسے حل کرنا نہیں۔

4۔ افسانہ نگار اشاروں، کنایوں کے ذریعے زندگی کے تلخ حقائق کو بھی بیان کرتا ہے اور ضرورت پڑنے پر شاعرانہ علامات اور تاثرات سے بھی کام لیتا ہے۔

5۔ وہ کوئی فلسفۂ حیات دینے کا پابند نہیں لیکن مختصر فقروں اور الفاظ کے ذریعے اس فلسفے کی فکری لہروں کو ابھارتا بھی ہے۔

6۔ جزئیات نگاری، جدت پسندی، معجز بیانی، بلندیٔ تخیل اور وسعتِ تصور کی صفات ایک کامیاب افسانہ نگار کی بنیادی صفات ہیں۔

قدیم ادوار میں کہانی کہنا اور سننا بنیادی طور پر تفریحی مقاصد یا وقت گزاری کے لیے عمل میں آتا

تھا یا پھر اس سے کوئی اخلاقی سبق کشید کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ لیکن مختصر افسانے کا وجود اس وقت سامنے آیا جب صنعتی تہذیب اپنے پاؤں پھیلانے لگی تھی۔ انسان کو مختلف طرح کے حقائق کا سامنا تھا۔ یہ حقائق روزمرہ معاشرتی اور سماجی زندگی سے بھی متعلق تھے جبکہ ذات کی اتھاہ گہرائیاں اور کائنات کے پُراسرار بھید بھی اس کے سامنے سوال بنے کھڑے تھے۔ اس لیے اب افسانہ محض تفریحی مقاصد کی صنف نہ رہا تھا بلکہ ایک سنجیدہ اور کسی حد تک فکری صنف کی شکل اختیار کر گیا تھا۔ ہر سنجیدہ افسانہ نگار جب کہانی لکھتا ہے تو اس کے سامنے زندگی کا کوئی پہلو ایک مسئلے کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ اس کا مشاہدہ، تخیل اور فکری اُپج ہے جو اسے کسی واقعے کے باطن میں چھپی ہوئی حقیقت تک لے جاتی ہے۔سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

> افسانہ نگار کا سب سے قیمتی اور سب سے قابلِ قدر خزانہ اسے مشاہدے کی مدد سے حاصل ہوتا ہے۔ آنکھ برابر کھلی رہے تو زندگی میں تخیل اور فکر کے لیے دولت کی کمی نہیں ۔۔۔ افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ برابر اپنے آپ سے اپنی ذات کے متعلق سوالات کرتا رہے۔ ہر انسان ایک سربستہ راز ہے اور رازوں کا کھولنا افسانہ نگار کی دلچسپی کا اہم جزو ۔۔۔ [11]

یہ بات کہی جا چکی ہے کہ مختصر افسانہ جدید صنعتی تہذیب کے ساتھ رونما ہوا۔ بنا بریں اسے ایسے مسائل کا سامنا ہوا جو اس سے قبل اس کے سامنے نہیں آئے تھے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کی ہیئت میں بھی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہی ہیں۔ مثلاً افسانے میں واقعے کی عدم موجودگی، کرداروں کی عدم شناخت جیسے ''الف، ب، ج'' یا ''یہ، وہ، تم'' وغیرہ۔ اور واقعات کی ترتیب میں عدم تسلسل ایسے عناصر ہیں جنھوں نے افسانے کے ایک حصے کو بطور خاص متاثر کیا۔ سب سے بڑی تبدیلی تو تکنیک کے ضمن میں آتی رہی، جس کا ذکر آئندہ ابواب میں کیا جائے گا۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ مختصر افسانے کی بنیادی ہیئت بدل گئی۔ یہ اب بھی ایک نشست میں پڑھی جانے والی تحریر ہے جس میں زندگی کے کسی ایک پہلو کو اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ اس میں تاثر کی وحدت موجود ہو، البتہ تکنیک میں تبدیلی ضرور رونما ہوتی رہی ہے اور یہ تجربات اب بھی ہو رہے ہیں۔

ب۔ تکنیک اور اسلوب کے مسائل:

انگریزی ادبیات میں Literature کی اصطلاح جس طرح ادب کے علاوہ زندگی کے ہر شعبے میں ہمہ گیر وسعت رکھتی ہے اسی طرح اردو میں ادب بھی تخلیقی کاوش تک محدود نہیں۔ تاہم جب ہم تخلیقی تحریروں کی بات کرتے ہیں تو ادب کو محدود کر کے ایک اکائی فرض کر لیتے ہیں۔ اسی طرح ادب کی بنیادی اصناف یا اصطلاحات بھی ہمیشہ موضوع بحث رہی ہیں۔ جیسے:

- افسانہ کیا ہے؟
- تکنیک کیا ہے؟
- اسلوب کیا ہے؟
- فن کی حدود و قیود کیا ہیں؟
- کیا کوئی تخلیق اپنی تکنیک، اسلوب اور ہیئت ساتھ لاتی ہے؟

افسانے کے بارے میں ایک مختصر گفتگو اس باب کے آغاز میں کی جا چکی ہے۔ دوسرے سوالوں کی طرف آتے ہوئے پہلے ہم تکنیک کا جائزہ لیتے ہیں۔

فن یعنی آرٹ یا تکنیک پر جب بھی گفتگو ہوتی ہے عموماً فن اور تکنیک کو ہم ایک دوسرے کے مترادف خیال کرتے ہیں۔ جس طرح طنز و مزاح کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے، اگرچہ ان میں معنوی لحاظ سے کافی فرق ہے۔ یہی معاملہ فن اور تکنیک کا ہے۔ ان دونوں کو بھی ایک ساتھ بولا اور لکھا جاتا ہے لیکن درحقیقت ان میں کافی فرق ہے۔

فن دراصل اپنے جذبات و احساسات اور تجربات کو مؤثر اور خوبصورت انداز سے پیش کرنے کا نام ہے۔ جس کا مقصد انبساط پہنچانے کے ساتھ ساتھ زندگی کو بھی تبدیل کرنے میں مؤثر کردار ادا کرنا ہے، نیز زندگی کو حسین تر بنانا ہے اور یہ کوشش درحقیقت فنکار اس خاص Form یعنی تکنیک کے ذریعے کرتا ہے۔ مثلاً کوئی برش اور رنگوں یعنی مصوری (Painting) کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے تو کوئی جسم

کے مختلف حصوں کو جنبش اور حرکت دے کر یعنی رقص (Dancing) سے، کوئی مٹی کو مختلف اشکال میں ڈھال کر یا پتھر کو تراش کر جیسے بت تراشی (Sculpture)، کوئی لفظوں یعنی ادب (Literature) کا سہارا لے کر، غرض بہت سے طریقے ہیں جنہیں اپنا کر فنکار تجربات اور احساسات کا اظہار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو فن (Art) ایک وسیع اصطلاح ہے جبکہ تکنیک کا کینوس اس کے مقابلے میں اتنا وسیع نہیں۔ تاہم فن اور تکنیک کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فن کے بطن ہی سے تکنیک نے جنم لیا۔ محمد احسن فاروقی کا بھی یہی خیال ہے کہ ''یہ امر ہمیشہ مسلّم ہے کہ فن کے لیے تکنیک ضروری ہے لیکن اگر وہ فن میں چھپ نہ سکے، تو فن بناوٹی ہو جاتا ہے اور اپنے مقصد سے ہٹ جاتا ہے۔'' [12] فاروقی صاحب کی یہ رائے صحیح ہے کہ فن اور تکنیک کو ہم ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتے ور نہ کوئی ایسا امتیاز کر سکتے ہیں جس سے دونوں اصطلاحات کی مکمل اور جامع تعریف سامنے آ سکے کیونکہ فن اور تکنیک ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہیں جس طرح قوس قزح کے رنگ، جس میں مختلف رنگوں کی شناخت اور پہچان تو بآسانی ہو سکتی ہے مگر یہ بتانا مشکل ہوتا ہے کہ ایک رنگ کہاں سے شروع ہوتا ہے اور کہاں پر ختم ہوتا ہے۔ تاہم تکنیک کی بہت سی تعریفیں بھی کی گئی ہیں جن سے اس اصطلاح کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے ''تکنیک سے مراد ہے وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔'' [13] یعنی فنکار کا طریقہ اظہار تکنیک ہے۔ تاہم بات آگے بڑھانے سے قبل ایک نظر لغات پر ڈالتے ہیں تاکہ متعین معنی کا ادراک ہو کیونکہ ارباب نقد ونظر کا خیال ہے کہ یہ بدلتے ہوئے حالات میں خود کو تبدیل کرتی رہتی ہے۔ [14] کیا لغات بھی بدلتی ہوئی صورتحال کا ساتھ دیتی ہیں:

ویبسٹر کالجیٹ کے مطابق

TECH - NIQUE

a) The manner in which technical details are treated (As by a writer)

b) Basic Physical movements are used (As by a Dancer)

c) Ability to treat such details or use such movements [15]

قاموس الاصطلاحات میں یہ تعریف ملتی ہے:

Technique : اسلوبِ فن، تکنیک، فنی پہلو۔ [16]

قومی انگریزی اردو لغت کے الفاظ میں:

Technique : تکنیک، فنی پہلو، ڈھنگ، اسلوب، صنعت گری، لائحہ عمل، طریق کار، آدابِ فن، کاریگری، مہارت کار، تکنیکی مہارت ۔ [17]

فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ میں:

Technique : اسلوب (ریاضی میں) ترکیبِ عمل، طرزِ عمل۔ [18]

انگلش ڈکشنری کے مطابق:

Technique:

a) Method of Manipulation in an Art

b) Artistic execution. [19]

آکسفورڈ ایڈوانس لرنر ڈکشنری میں تکنیک کے یہ معنی ملتے ہیں:

Method of Doing or Performing something specially in the Arts of Science.[20]

ان چھے لغات کو دیکھنے کے بعد حیرت ہوتی ہے کہ کوئی ایک لغت بھی دوسرے سے اتفاق نہیں کرتی۔ یہاں تک کہ خود بھی کسی معنوی اکائی کی تائید نہیں کرتی۔ ''قومی اردو لغت'' میں گیارہ معنی دیے گئے ہیں مگر اس میں ایک معنی ایسے ہیں جو اصطلاح کے حقیقی مترادف ہیں جبکہ بعض معنی اصطلاح کے قریب تر بھی نہیں۔ تکنیک کا اصل مترادف ''طریق عمل یا طریق کار'' ہے اور اس کی بہتر وضاحت درج بالا انگلش ڈکشنری میں کی گئی ہے۔ یعنی "Method of manipulation in an Art." یہ ارسطو کی اس رائے سے مماثل ہے کہ ''وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔'' اس ضمن میں مزید وضاحت ''کشاف تنقیدی اصطلاحات'' کے مصنف کرتے ہیں۔ وہ ارسطو کی تعریف پیش کرنے کے بعد کہتے ہیں

جیسے بیانیہ تکنیک، ڈرامائی تکنیک، مکالمے کی تکنیک، شعور کے بہاؤ کی تکنیک، خطوط کی تکنیک، روزنامچہ کی تکنیک وغیرہ [21]۔ ممتاز شیریں کہتی ہیں کہ ''افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے، وہی تکنیک ہے۔'' [22] چنانچہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ جو چیز تیار ہو کر شکل پذیر ہوتی ہے اور اس کے خام مواد سے شکل پذیری تک جو عمل کام کرتا ہے تو اس پورے میکنزم کو ''تکنیک'' کہتے ہیں۔ افسانے کے حوالے سے اگر دیکھیں تو افسانہ نگار کے ذہن میں ایک واقعہ یا خیال پیدا ہوتا ہے۔ فنکار اسے سوچتا ہے اور انہی سوچوں کے درمیان ایک ڈھانچا تیار ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ یہ ڈھانچا کسی ایک تواتر اور تسلسل میں متشکل ہوتا ہے اور جب لکھنے کا مرحلہ سامنے آتا ہے تو وہ ڈھانچا اور اس کی بنی ہوئی شکل بعینہٖ کاغذ پر نہیں اترتی بلکہ رائج الوقت اشکال (ہیئتوں) میں سے کسی ایک میں ڈھلتی ہے اور اس کے لیے وہ تکنیک استعمال ہوتی ہے جو ایک روایت کی شکل میں اس کے تجربے کا حصہ بن چکی ہوتی ہے۔

ن۔م۔راشد بحور و قوافی کو شعری تکنیک کی قدیم روایت کہتے ہیں۔ ان کے خیال میں اجتہاد کی ضرورت تو ہر وقت ہوتی ہے مگر یہ شعر و قوافی اس ترنم و تناسب کے معاون ہوتے ہیں جو اعلیٰ شاعری کی روح میں موجود ہوتا ہے۔ راشد کہتے ہیں کہ وہ قدیم تکنیکی روایت کے باغی ہونے کے باوجود اس بات کے قائل نہیں کہ بحور و قوافی، جسے وہ شعری تکنیکی روایت کہتے ہیں، شاعر کی راہ میں مزاحمت پیدا کرتی ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ جس شاعر کے اندر جذبات کا وفور، خیالات کی بلندی اور احساس کی شدت ہو، وہ خود بخود ایسی زبان پیدا کر لیتا ہے جس میں ترنم اور تناسب ہو۔ راشد اجتہاد کے حامی ہونے کے باوصف شعری ڈھانچوں کی بے وجہ یا فیشن میں توڑ پھوڑ کے حامی نہیں۔ [23]

لیکن ڈاکٹر عبادت بریلوی ناولٹ کی تکنیک پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ناولٹ کو موجودہ عہد میں سماجی، عمرانی، جمالیاتی اقدار کے نئے آنے والے رجحانات کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ وہ تکنیک کو نہ تو جامد سمجھتے ہیں اور نہ ناولٹ کی کسی ایک تکنیک کو ناولٹ کے لیے ناگزیر سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> تکنیک اور ہیئت کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ ہے۔ جمالیات حسن کا فلسفہ ہے۔ وہ ہر زمانے میں حالات اور واقعات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ بدلتا ہے جیسے جیسے زندگی میں تغیر آتا ہے، معیار اقدار بدلتے رہتے ہیں، افراد کے مزاج اور طبائع

> میں تبدیلیاں ہوتی ہیں، ویسے ویسے حسن کے تصورات بھی بدلتے رہتے ہیں۔ تکنیک کے اصول بھی اٹل نہیں۔ ادب اور فن کے مختلف اصناف کی تکنیک ہر دور اور ہر زمانے میں تغیرات کے سانچے میں ڈھلتی رہتی ہے۔ یہ تغیرات حالات و واقعات کی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ جب حالات و واقعات میں انقلاب انگیز تبدیلیاں ہوتی ہیں ۔۔۔ تو یہ تبدیلیاں تکنیک اور فن میں نمایاں ہوتی ہیں۔ [24]

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی اس تحریر سے ایک بات سامنے آتی ہے کہ تکنیک کوئی جامد چیز نہیں بلکہ وقت کے تغیر و تبدل سے اس میں تبدیلیاں لائی جا سکتی ہیں۔ ڈاکٹر اعجاز راہی افسانے کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے اس بات پر صاد کرتے ہیں کہ ہر نیا دور نئے طرزِ احساس کی تشکیل کرتا ہے اور یہی اس دور کے شعور، ادراک اور جذبات کی اولین سطح بھی ابھارتا ہے۔ کہانی کے پرانے ڈھانچے، رویے، بنت کاری، اسلوب اور تکنیک سب کچھ تبدیلی کا متقاضی بن جاتا ہے۔ 1960ء کے بعد آنے والا افسانہ اور اس میں ہونے والی تبدیلیاں اسی تقاضے کی منتہائے مقصود تھیں۔ چنانچہ طریق کار سے لے کر پورا افسانوی ڈھانچا تبدیل ہو جاتا ہے۔

افسانے میں تکنیک کے تجربات گاہے گاہے ہوتے رہے ہیں۔ پرانی روایات تبدیل بھی ہوئیں اور ان کی جگہ زیادہ طاقتور روایتوں نے لے لی۔ لیکن تکنیک خواہ اس میں تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں، خود اس کی ''ذات'' کی شناخت کے بغیر نہ تبدیلیوں کو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ افسانے کو۔

لفظ ''تکنیک'' ہم تک انگریزی کے وسیلے سے آیا اور انگریزی نے خود اسے یونان سے مستعار لیا ہے۔ یونانی میں یہ لفظ Technikos اور انگریزی میں Technique بنا۔ مگر اس کے معنی طریق کار ہی کے رہے، جو یونانی میں مستعمل تھے۔ ''ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز'' کے الفاظ دیکھیے:

Technique:

(Gk. ART, CRAFT)

The Method Craft And Skill of Writing [25]

(تکنیک: یہ ایک یونانی لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''فن یا طریقہ کار'' ادب میں لفظ تکنیک کو عموماً ''طرزِ تحریر'' یا ''قدرتِ بیان'' کے معنوں میں لیا جاتا ہے)

اس کو اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ خیال کو لفظوں میں ڈھالنے سے قبل افسانہ نگار کے فہم و بصیرت اس کی مدد کرتے ہیں۔ اسے حسن و جمال سے جس قدر لگاؤ ہوگا، اس کے موضوع میں ایک خاص حلاوت اور جمالیاتی آہنگ اسی قدر لفظوں کے ساتھ اجاگر ہوگا۔ اگر تاثر اور واقعیت کے محاسن ذہن میں تکمیل پاتے ہیں، تو تکنیک ہی فکری ڈھانچے کو ایک حسن اور خاص قرینے سے کاغذ پر اتارتی ہے اور اسے کاغذ پر اتارنے کا عمل ہی ''تکنیک'' کہلاتا ہے۔

یہ درست ہے کہ افسانے کی تہذیب و ترتیب کے عمل میں تکنیک کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ افسانہ نگاری کا منتہائے مقصود محض تکنیک کی پیش کاری نہیں بلکہ منتہائے مقصود تک پہنچنے کے لیے تکنیک ایک ذریعہ ہے۔ تکنیک ایک ماہر کے ہاتھ سے گوہرِ مقصود کو نفاست اور شائستگی کے ساتھ پیش کرنے اور جامعیت عطا کرنے کا ایک مؤثر عنصر ہے۔ یہ بات ایک حد تک درست ہے کہ عمدہ تکنیک کہانی کے تاثر کو بڑھا سکتی ہے مگر تاثر کلیتاً تکنیک کا محتاج نہیں کیونکہ تاثر تو نفسِ مضمون سے ابھرتا ہے تاہم ایک اچھی تکنیک ایک ہنرمند افسانہ نگار کے ہاتھوں میں بہتر نتائج پیدا کر سکتی ہے۔

گویا ''تکنیک'' افسانہ نگاری کے عمل میں وہ طریق کار ہے جو خیال کو وجود دینے میں معاون ہے اس بات کی مزید وضاحت کے لیے درج ذیل مثال سے مدد لے سکتے ہیں:

ایک مکان بنانے کے لیے سب سے پہلے خیال آتا ہے، پھر زمین کا انتخاب کیا جاتا ہے، پھر نقشہ تیار کیا جاتا ہے اور پھر اس نقشے کے مطابق کاریگر دیواریں، چھتیں، دروازے، کھڑکیاں وغیرہ لگاتے اور رنگ و روغن کرتے ہیں۔ جب مکان تیار ہو جاتا ہے تو پھر اس ساری تگ و دو کو نتیجہ خیز بنانے کے لیے مکین آ جاتے ہیں اور مکان گھر بن جاتا ہے۔

اس سارے عمل کی اگر افسانے پر تطبیق کریں تو جو خیال آتا ہے وہ واقعے سے ابھرتا ہے، اور جو زمین ہے وہ افسانے کا پلاٹ، ڈرائنگ (نقشہ سازی) ذہنی عمل اور اس ذہنی عمل کے مطابق مکان تعمیر ہوتا

ہے، یہ سارا عمل تکنیکی اور اسلوبی ہے اور جو مکان تیار ہوا وہ ہیئت ہے اور جو گھر ہے وہ مکمل افسانہ ہے۔ صرف تکنیک گھر نہیں بنا سکتی اور نہ افسانہ، مگر افسانے کو تکمیلیت عطا کرنے کے لیے ایک موزوں تکنیک ضروری ہے۔

افسانے کی بنت کاری میں حتمی طور پر کسی ایک تکنیک پر بھروسا نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ خیال کے مطابق ایک تکنیک ازخود لکھنے والے کے ذہن میں آ جاتی ہے۔ اس ضمن میں یہ سوال بھی اٹھتا رہا ہے کہ کیا کوئی خیال اپنی تکنیک ساتھ لے کر آتا ہے؟ اگرچہ یہ کلیتاً درست نہیں، لیکن یہ درست ہے کہ ذہنی عمل کاری کے دوران خیال کو ایک ڈھیلا ڈھالا ڈھانچا مل جاتا ہے اور جب وہ کاغذ پر اترتا ہے تو رائج الوقت تکنیکوں میں سے ایک ہوتا ہے۔

افسانہ ایک مرکب چیز ہے۔ اس کے کئی اجزاء ہوتے ہیں جنہیں افسانے کے عناصر ترکیبی بھی کہہ سکتے ہیں۔ ان کا اجمالی تعارف درج ذیل ہے:

i۔ موضوع:

افسانے کے سارے عمل میں موضوع کی تعریف قدرے مشکل ہے کہ یہ دوسرے عناصر کے برعکس، جو ٹھوس شکل میں ہیں، تجریدی فارم رکھتا ہے۔ اس کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے تاہم دیکھا نہیں جا سکتا۔ Laurenee Perrine کا کہنا ہے:

> The theme of piece of fiction is its controlling idea or its central insight. It is the unifying generalization about life stated or implied by the story. [26]

اس کی مزید وضاحت کے لیے وہ سوال اٹھاتے ہیں کہ ہم موضوع کو کیسے واضح کریں گے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ اس کا موضوع مامتا یا وفاداری ہے۔ کیونکہ یہ تو محض Subject ہوا۔ یہاں وہ Subject اور Theme کے درمیان فرق کرتے ہیں:

> Theme must be statement about the subject. If we

> express the theme in the form of phrase, must be convertible to sentence form. A phrase such as "The futility of Envy" for instance, may be converted to the statement "Envy is futile" it may therefore serve as a statement of theme. [27]

Theme موضوع (محدود معنی میں) کی وضاحتی فارم ہے۔ اردو میں اگرچہ Subject اور Theme کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے مگر انگریزی میں دونوں کو ایک دوسرے سے الگ سمجھا جاتا ہے۔ تاہم ہم Theme کو موضوع ہی کے معنی میں لیتے ہیں۔

ii۔ پلاٹ:

پلاٹ کے بارے میں رابرٹ بیٹن کہتا ہے:

> The word story implies a series of tied-together events, and plot is the technical term that applies to these connected events in a story. [28]

کہانی میں جو بھی واقعات ظاہر ہوتے ہیں، انہیں ایک منطقی ربط کے ساتھ جوڑے رکھنا، تکنیکی اصطلاح میں پلاٹ کہلاتا ہے۔ پلاٹ کا بنیادی وظیفہ آغاز، پھیلاؤ اور انجام تک کے درمیان مضبوط تسلسل اور تواتر ہے جس سے کہانی وحدت تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

> Conceivable a plot might consist merely of a sequence of related actions. [29]

پلاٹ کی کئی قسمیں ہیں: سادہ، پیچیدہ، مبہم اور ضمنی پلاٹ۔ تاہم پلاٹ کے عناصرِ ترکیبی میں اظہار، تصادم، الجھاؤ، مستقبل کی اشاریت، تحیرزائی، معکوسیت، سلجھاؤ، بصیرت شمار ہوتے ہیں۔ یہ سارے پلاٹ کے لوازم ہیں۔ کہیں شدت کے ساتھ اور کہیں دھیمے سُروں میں پلاٹ کا حصہ بنتے ہیں لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ضروری نہیں کہ تمام عناصر ایک ساتھ کسی افسانے میں لازمی اور ایک سی شدت کے ساتھ وارد ہوں۔

iii۔ کردار نگاری:

کردار نگاری افسانے کا لازمی جزو ہے۔ کہانی کی بنت کاری میں پلاٹ، فضا اور کردار کو بنیادی عناصر کا درجہ حاصل ہے۔ کہانی کی تشکیل میں ان ہی تین اجزاء میں سے کسی ایک کو مرکزی نقطہ بنا کا کہانی کار کہانی کی تکمیل کرتا ہے۔ کہانی کبھی پلاٹ کے ذریعے یعنی واقعیت کی بنیادوں پر بنی جاتی ہے تو کبھی کردار کہانی کا انکشاف کرتا ہے اور کبھی کبھی فضا کو یہ مقام حاصل ہوتا ہے اور اس کے ذریعے کہانی بیان ہوتی ہے۔

کہانی گو نے آغاز ہی سے کہانی بیان کرنے کے لیے ان تینوں عناصر سے کام لیا ہے۔ کہانی کی تکمیل میں کہانی کار نے انسان کے گرد کہانی بُنی ۔ اس کا معروض انسان ہی تھا۔ مگر اس کے لیے اس نے کبھی کبھی فضا کو کردار بنایا تو کبھی جانور کو مرکز بنایا۔ رابرٹ کہتا ہے:

> Stories happen to people, if there is even a story connected chiefly with a tree, or a stone, or an Ape, the story will exist only because these things will be treated as if they were human rather than as we know they are in nature.[30]

افسانے کے اجزائے ترکیبی پر ایک نظر ڈالنے کے بعد اب ہم دیکھتے ہیں کہ افسانوی تکنیک کے کتنے آہنگ اور رنگ ہیں۔ ہم جب تکنیک کی اقسام گنواتے ہیں تو اصلاً ہم افسانے کے ارتقاء کا انکشاف بھی کرتے ہیں، اس لیے کہ آغاز سے آج تک عہدِ جدید تک افسانے کی تکنیک نے بے شمار کروٹیں لی ہیں۔ اس میں بات کہنے کا انداز بدلا ہے، رویہ اور روابط بدلے ہیں، فضا اور ماحول بدلا ہے، تقاضے اور ضرورتیں بدلی ہیں اور ان بدلے ہوئے حالات میں افسانے کی پیش کش، ہیئت، اسلوب، تکنیک اور کردار بھی بدلے ہیں۔ پورے افسانے کا ڈھانچا ہی بدل گیا ہے۔ چنانچہ تکنیک کے حوالے سے جائزہ لیتے ہوئے بھی ایک تدریجی ارتقاء سامنے آتا جاتا ہے۔ تکنیک کا بنیادی وصف ایک قرینے سے قصہ بیان کرنا ہے اور تکنیک کے کئی رنگ ہیں، جن کے ذریعے افسانہ نگار ضرورت کے مطابق اپنا نقطہ نظر بیان کرتا ہے۔

تکنیک کے مختلف طریقوں میں ایک بالواسطہ اظہار ہے۔ اس طریقہ کار سے لکھنے والا براہِ راست ملوث نہیں ہوتا۔ کبھی وہ براہِ راست کرداروں کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے اور کبھی فضا اور مناظر کو معروض بنا کر بات کہتا ہے۔ کبھی واقعات کا ایک تسلسل اور تواتر میں وارد ہونا کہانی بیان کرتا ہے، کبھی کبھی محض مکالموں میں کہانی بیان ہو جاتی ہے۔ ایک اور تکنیک بھی استعمال میں رہی ہے، وہ خطوط ہیں۔ خطوط کے جواب در جواب میں کہانی ظاہر ہوتی جاتی ہے اور انجام کے لیے خطوط کا تبادلہ ایک صورتحال کو ابھارتا ہے جو کلائمکس تک رہنمائی کرتی ہے۔ کئی افسانوں میں مرکزی کردار ہی خود واقعات بیان کرتا ہے لیکن ایک مقبول صورت یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار خود کسی کردار کا روپ دھار کر یہ فریضہ سرانجام دے دیتا ہے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ لکھنے والا خود سٹیج پر آ کر کرداروں کا تعارف کراتا اور کہانی بیان کرتا ہے۔ اگر چہ پرانی کہانی نگاری میں بھی واحد متکلم کا طریق کار استعمال ہوتا رہا ہے مگر جدید علامتی کہانی میں یہ انداز بہت مقبول رہا۔ اس کہانی کے بارے میں عام رائے یہ ہے کہ جب افسانہ نگار خود کو کہانی کے مرکز میں لے آتا ہے تو کہانی کا پورا مزاج بدل جاتا ہے اور نہ صرف کرداروں کے درمیان ایک انصاف قائم کر سکتا ہے بلکہ وحدتِ تاثر کی تخلیق اور مجموعی تاثر زیادہ سہولت کے ساتھ ابھر آتا ہے۔

اس ساری گفتگو کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کہانی کے بیان میں تکنیک کی کوئی نہ کوئی قسم ضرور استعمال ہوتی ہے۔ کہانی کے تاثر کو ابھارنے کے لیے خود افسانہ نگار کی ہنرمندی زیادہ موثر ہوتی ہے۔ غلام عباس کے افسانے ''آنندی'' [31] میں آنندی مرکزی کردار ہے۔ ساری کہانی صیغۂ غائب (تھرڈ فارم) میں اس کے گرد گھومتی ہے۔ وہ مرکزی کردار کے طور پر سامنے ہے مگر افسانہ نگار اصلاً اس شہر کی بات کر رہا ہے جو آنندی کے باطن سے ابھرتا ہے یا اس کی ذات سے وابستہ ہے۔ اس کہانی کا یہ دلچسپ انداز ہے کہ کہانی تو آنندی کی بیان ہوتی ہے مگر آنندی کے وجود سے ابھرنے والا شہر فوقیت رکھتا ہے۔ یہ کہانی کار کا کمالِ فن ہے کہ وہ ساری باتیں آنندی کے ذریعے کرتا ہے مگر اس کے پس منظر میں ایک پورا شہر، میونسپل کارپوریشن کے ممبران، جو مطالبہ کرتے ہیں کہ آنندی کو شہر سے نکال دیا جائے، لوگ جو آنندی کے طفیل شہر کے باسی ہیں، اس کی شہر بدری کی حمایت کرتے ہیں۔ مگر پوری کہانی میں کوئی دوسرا کردار اہمیت حاصل نہیں کر پاتا۔

اس افسانے کے برعکس رشید امجد کے افسانے ''سمندر قطرہ سمندر'' [32] کا مرکزی کردار تاریخ ہے۔ سارا افسانہ ماضی میں ہے اور اس کی ترتیب دوہری تکنیک سے عبارت ہے جو دو مناظر وا کرتی ہے: ایک ظاہر میں جہاں ٹیکسلا آباد ہے اور دوسرا افسانہ نگار کے باطنی سفر میں، جو اسے تاریخ کے دور دراز ادوار میں گھماتا رہتا ہے۔ تاہم بس میں بیٹھے ہوئے سوچتے ہوئے شخص کے علاوہ کوئی دوسرا ٹھوس کردار سامنے نہیں آتا۔ سارا افسانہ شعور کی حدوں سے باہر سفر کرتا ہے۔ یہاں دلچسپ امر یہ ہے کہ اس میں ایک دوسرا کردار جو چند ساعتوں کے لیے توجہ کھینچتا ہے، وہ سڑک ہے۔ اگرچہ افسانہ نگار نے اس کی براہِ راست نشاندہی نہیں کی لیکن کہانی کے درمیان بننے والے علامتی کرداروں میں سڑک مکمل تشخص کے ساتھ سامنے آتی ہے اور کثیرالمعانی روپ اختیار کر جاتی ہے۔ مثلاً شعور کی گرفت کو سڑک کی علامت کے طور پر ابھارا گیا ہے۔ سڑک نئی تہذیب کی علامت ہے۔ سڑک سماج کے بدلے ہوئے حالات کا استعارہ بھی ہے۔ اس کے علاوہ کئی دیگر پہلو ابھرتے ہیں اور تاریخ سے ہم آمیز ہو جاتے ہیں۔ اس افسانے میں کوئی فرد مرکزیت کا حامل نہیں بلکہ تاریخ کا ایک تجریدی شعور مرکزیت پاتا ہے۔

اس افسانے کے برعکس انور سجاد کا افسانہ ''واپسی - دیو جانس روانگی'' [33] ہے۔ اس افسانے میں تین کردار ہیں: ایک اپاہج، زخمی پرندہ اور درخت۔ لیکن تینوں کردار اہم ہونے کے باوجود افسانہ نگار نے فضا اور اس میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو مرکزیت دی ہے۔ ساری کہانی اسی منظر نامے میں تحریر ہوتی اور یہیں پر کہانی بُنی جاتی ہے اور ایک منطقی ارتقا کہانی کے کلائمکس تک رہنمائی کرتا ہے۔

غلام عباس روایت کے پرانے مکتب سے متعلق ہیں جبکہ رشید امجد اور انور سجاد علامتی کہانی لکھنے والوں میں شریک ہوتے ہیں۔ غلام عباس اور علامتی افسانے کے درمیان ایک واضح فرق ہے چنانچہ تینوں افسانوں کا ارتقا، ٹریٹمنٹ اور رویہ بھی جداگانہ ہے۔

جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے تو اس میں بہت سے تکنیکی تجربات ہوئے ہیں اور ہو رہے ہیں۔ اس سلسلے میں عبادت بریلوی رقمطراز ہیں:

> مختصر افسانہ جو اول اول صرف کسی واقعے اور کسی خاص جذبے کا بیان ہوتا تھا۔ وہ وقت کے ساتھ ساتھ اس طرح بدلا کہ اس میں کردار کی طرف توجہ کی جانے لگی۔ کسی

> حد تک تفصیل و جزئیات کو بھی دخل ہونے لگا اور اس کے نتیجے میں مختصر افسانے نے کہیں کہیں طویل مختصر افسانے کی صورت بھی پیدا کر لی۔ کہیں کہیں وہ محض کرداروں کا ایک خاکا بن کر رہ گیا۔ کہیں کہیں واقعات کے فنکارانہ بیان نے اسے ''رپورتاژ'' بھی بنا دیا۔ اور کہیں کہیں زندگی سے گہری دلچسپی اور اس کے اظہار نے اسے مضمون اور انشا کی شکل بھی دے دی۔ غرض یہ کہ بدلے ہوئے حالات کے زیراثر اس نے بہت سی شکلیں بدلیں لیکن اس کے باوجود اس نے ان خصوصیات کو خیرباد نہیں کہا جو مختصر افسانے کے فن کا بنیادی حصہ ہوتی ہیں ۔۔۔ اس میں تجربات کا سلسلہ جاری رہا لیکن اس کی فنی اقدار کو ان سے ٹھیس نہیں لگی اور یہ فن ان تجربات کے باوجود ترقی کی راہوں پر گامزن رہا۔ [34]

ڈاکٹر عبادت بریلوی کی بات صحیح ہے کیونکہ وہ تکنیکی تجربات ہی ہیں جن کی وجہ سے ہمارے افسانہ نگاروں نے افسانے کو بامِ عروج پر پہنچایا۔ سائنس کی اصطلاح میں تجربہ کے معنی ہیں: ''موجوداتِ عالم میں سے کسی شے میں آزمائش و تجربے کی غرض سے تغیرات کر کے اس کے اثرات کا مشاہدہ کرنا۔'' [35] جہاں تک ادب میں تجربے کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں

> تجربے کا مطلب جدت ہے جو روایت کے مقابلے میں اختیار کی جاتی ہے۔ چنانچہ ہیئتی تجربے کا مفہوم اظہار کی متعین شکل میں نئے گوشے نکالنا ہے۔ اجتہاد اور تجرید کا یہ عمل بالکل فطری، تاریخی اور ضروری ہے۔ [36]

یہی وجہ ہے کہ اگر ہیئت اور اسلوب میں نئے تجربے نہ کیے جائیں، نئی اصناف کی جستجو نہ کی جائے، اظہار بیان کے نئے سانچے اور فکرونظر کے نئے زاویے تلاش نہ کیے جائیں تو ادبی ترقی رک جاتی ہے اور فن جامد ہو کر رہ جاتا ہ۔ چنانچہ نئے تجربات کی ضرورت پیش آتی رہتی ہے۔ جہاں تک تکنیکی تجربات کا تعلق ہے تو ہر شخص کی تکنیک دوسرے سے مختلف ہوتی ہے۔ اس میں بسااوقات ''آزمائش'' بھی تجربہ کہلا سکتی ہے۔ غرض تکنیکی تجربے کا لیبل ہم ہر اس فن پارے پر لگا سکتے ہیں جو مواد، موضوع و مرکزی خیال، ہیئت اور اسلوب کی یکسانیت کے باوجود تکنیکی لحاظ سے مختلف ہو۔ مثلاً پریم چند کا افسانہ ''شکوہ شکایت''، کرشن چندر کا ''بالکونی''، غلام عباس کا ''آنندی''، احمد علی کا ''ہماری گلی''، حسن عسکری کا ''حرام جادی''

سب کے سب بیانیہ تکنیک میں ہیں۔ ان تمام افسانوں میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران بھی زیادہ کام نہیں کرتے بلکہ ان میں کہانی بیان کی گئی ہے۔ کبھی مصنف کی زبانی اور کبھی کسی کردار کے ذریعے۔ اب اگر ہم ان افسانوں کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ یہ تمام افسانے بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے ہیں تو بات صحیح ہے مگر یہ تو تکنیک کے حوالے سے ایک سادہ سی تقسیم ہو گی کیونکہ یہ تمام افسانے بیانیہ تکنیک میں ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اس لیے یہ تمام افسانے اپنی جگہ مختلف تکنیکی تجربات بھی ہیں۔

اگر آج ہم اردو افسانے پر نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ افسانے میں نت نئے تجربات ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے۔ دراصل افسانے کی تکنیک میں سائنس کے کسی فارمولے کی طرح اصول مقرر نہیں کیے جا سکتے اور نہ مقرر ہیں۔ ایسے اصول جن پر چلنا افسانہ نگار کے لیے ضروری ہو۔ یہ خود افسانہ نگار کے مزاج، اس کی سوچ، صلاحیتوں، میلانِ طبع، مواد، موضوع، مرکزی خیال، ہیئت اور اسلوب پر منحصر ہے۔

داستان، ناول، افسانے اور ڈرامے میں کہانی اور کردار کی حیثیت قدرِ مشترک کی سی ہے، صرف ان کی تکنیک مختلف ہے۔ ان تمام اصناف میں شروع سے لے کر اب تک بڑی واضح تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔ افسانے میں تکنیکی لحاظ سے ابتدا سے موجودہ عہد تک جو تجربات ہوئے ہیں اور جو تکنیکی تنوع نظر آتا ہے اس مقالے میں اہم افسانہ نگاروں کے افسانوں کی روشنی میں اس کا تفصیلی جائزہ پیش کیا جائے گا۔

اردو میں لفظ ''اسلوب'' انگریزی زبان کے Style کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ اس کے لیے عربی میں ''اسلوب''، فارسی میں ''سبک'' اور ہندی میں ''شیلی''[37] استعمال ہوتا ہے۔ Style کا مادہ یونانی زبان کا کلمہ Stylos ہے۔ انسائیکلوپیڈیا آف برٹینکا میں اس لفظ کا رشتہ لاطینی کے Stylus سے جوڑا گیا ہے لیکن اس امر کی وضاحت بھی کی گئی ہے کہ یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ اس لفظ کا ہمیشہ وہی مطلب لیا جاتا رہا ہے جو Style میں ہے۔ تاہم یہ بتایا گیا ہے کہ یہ قدیم زمانہ کا اوزار تھا، جس سے مٹی یا پتھر کی الواح پر اہم واقعہ، شعر یا کہانی لکھی جاتی، یہ سٹیلوس لوہے کا نوکدار قلم ہی تھا۔[38]

انسائیکلو پیڈیا آف برٹینکا کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

Only in late Latin does STILUS, The word for the sharp pointed instrument for writing, usually on way, begin to mean also a manner of writing as "PEN" now does in such expressions a fluent and an acid pen and even here modern readers must be alert for deviation of English Style - From styles always meant "STYLE". The latin term was reserved entirely for discussions or writing and speaking and usually for treatises on rehtoric more over it seem to have implied, little more than style in sense of a skill, or grace and of a manner sanctioned by a standard aparently and author or orator in the closing years of the Roman Empire 5th Cen. A.D.[39]

اردو میں لفظ ''اُسلوب'' عربی سے مشتق ہے، جس کی جمع اسالیب بنائی جاتی ہے۔ مختلف لغات میں اسلوب کے درج ذیل مفاہیم ملتے ہیں:

"A Comprehensive Persian - English Dictionary" کے مطابق:

USLUB = اسلوب = order, arrangement, way, mode, means, measure, manner, method, form, figure, a lions neck, a prominence of nose.[40]

"A Dearner's Arabic - English Dictionary" کے الفاظ میں:

USLUB = اسلوب = way, course, manner, style, method, length[41]

قومی انگریزی اردو لغت کے الفاظ یہ ہیں:

Style,n: اسلوب تحریر وتقریر (بلحاظ زبان):

ادب میں موضوع سے زیادہ اسلوب پر زور دینے والا یا اس سے تعلق رکھنے والا؛
کسی ادیب یا ادیبوں کے گروہ کا شناختی اسلوب،فنون میں خارجی اسلوب، روش یا
انداز،کوئی مخصوص طرزِ ادا۔۔۔ [42]

''فیروز اللغات'' کے مطابق:

اسلوب (ع۔ا۔مذ) طریقہ۔طرز۔روش۔جمع: اسالیب [43]

''علمی اردو لغت'' میں:

اسلوب (ع۔ا۔مذ) طریقہ۔طرز۔ڈھنگ۔وضع۔انداز [44]

''نوراللغات'' میں اسلوب کے یہ معنی ملتے ہیں:

اسلوب (ع۔بالضم۔مذکر) راہ۔صورت۔طرز۔روش۔طریقہ [45]

''فرہنگ عامرہ'' میں اسلوب کے معانی کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

اسلوب- اُس،لُوب، (اُس۔لُوب): طریقہ،طرز، روش،جمع اسالیب [46]

''فرہنگ آصفیہ'' کے الفاظ یہ ہیں:

اسلوب (ع۔مذ) طرز۔ڈھنگ۔طریقہ۔وضع۔انداز [47]

ان لغوی تعریفوں کوقلم،طرزتحریر یا طریق تحریر اور مصنف کی ذاتیات سے منسلک کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اسلوب کا استعمال صرف طرزِتحریر کے معنوں ہی میں نہیں بلکہ فنونِ لطیفہ کے دوسرے ضابطوں میں بھی ہوتا ہے۔ یہاں فنکار کے طرزتحریر ہی سے بحث مراد ہے۔

اب ہم اسلوب کے ادبی پہلو سے بحث کا آغاز کرتے ہیں:

اسلوب کیا ہے اور وہ افسانے کا حصہ کس مرحلے پر بنتا ہے؟ کیا اسلوب ٹھوس (Concrete) شے ہے یا سیال، یا پھر محض محسوسات کی چیز ہے۔ کیا یہ مابعدالطبیعیاتی / غیر مرئی (Metaphysical) ہے یا مادی (Physical) صورت یا فارم رکھتا ہے؟ کیا یہ ہر لکھنے والے کا لازمی جزو ہے یا کسی کسی کے ہاں نمودار ہوتا ہے؟

یہ سب ایسے سوال ہیں جن کا کوئی حتمی اور دوٹوک جواب نہیں ملتا۔ تاہم ہم گفتگو کا آغاز ڈربی شائر کے ایک مختصر بیان سے کرتے ہیں:

> In the past many writers on style seem to have thought of it as a positive and rare quality in writing to which an author ought to aspire. [48]

زمانۂ قدیم سے صاحبِ اسلوب ہونے کی خواہش ہر ادیب کے پیشِ نظر رہی ہے لیکن وہ سوال جو اوپر اٹھائے گئے ہیں، ہنوز جواب طلب ہیں۔ اور یہ بھی کہ اسلوب کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے لکھنے والا ازخود حاصل کر سکتا ہے۔ شاید اسی غلط فہمی کے سبب بعض لوگ لفظیات کی بازی گری کو اسلوب کے ہم پلہ سمجھ لیتے ہیں۔ جیسے

> جس طرح محض اسلوبِ بیان کی شعبدہ بازی سے افسانے کے فن میں سحر کی سی تاثیر پیدا نہیں کی جا سکتی اسی طرح خوبصورت اسلوبِ بیان کے بغیر بھی افسانہ جاندار نہیں کہلایا جا سکتا۔ [49]

یہاں اسلوب کو تکنیک بلکہ لفظیات کے ہم پلہ استعمال کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کہتے ہیں:

> خارج میں رونما ہونے والی تبدیلی ہی نئے زمانے کا تعین کرتی اور نئے اسلوب کی بازیافت کا بار اٹھاتی ہے اور اس طرح نیا زمانہ نئے اسلوب کے ہمرکاب اپنی شناخت کراتا ہے۔ یعنی اسلوب ہی وہ بنیادی شے ہے جو ایک زمانے کو دوسرے زمانے تک، ایک شے کو دوسری شے سے، ایک ادب پارے کو دوسرے سے الگ

کرتا ہے۔مگر سوال یہ ہے کہ اسلوب خود کیا ہے؟

کیا اسلوب خود زمانہ ہے؟ شے ہے یا کچھ اور؟ اسلوب کا وجود ہوتا ہے؟ یا مختلف پھولوں کی خوشبو کی طرح اپنی شناخت کراتا ہے؟ [50]

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ اسلوب کا زمانے کے ساتھ گہرا تعلق ہے یعنی زمانوں کی تبدیلی سے اسالیب تبدیل ہو جاتے ہیں۔اس ضمن میں ممتاز شیریں نے تفصیلاً افسانوی تشکیل کے عمل کو بیان کیا ہے:

ایک برتن بنانے والے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہوتی ہے، اسے مواد سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جاتا ہے، یہ ''اسلوب'' ہے، پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا کرتا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔تکنیک کی یہ ایک موٹی سی مثال ہے، اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے، اسے ہیئت کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ افسانہ ہے۔ [51]

ممتاز شیریں کی رائے سے مترشح ہے کہ اسلوب ایک ٹھوس شے ہے، جسے دوسرے مواد میں ملا کر اسلوب کو ظاہر کیا جاتا ہے لیکن دیگر ناقدین اس کی نفی کرتے ہیں۔

جے وی کنگھم اس ضمن میں نئے سوال اٹھاتا اور جواب کی جستجو کرتا ہے:

پہلا سوال یہ ہے کہ کیا اسلوب نام کی کوئی چیز ہے؟ ہیئت کی مخصوص ساخت رکھنے والے اس پر یقین نہیں رکھتے۔ [52]

اگر اسلوب کوئی چیز ہے تو کس قسم کی ہے؟ کیا یہ افلاطونی نظریہ ہے جس کے بارے میں کیرو کہتا ہے کہ 'یہ افلاطون کا ناقابل گرفت آئیڈیل ہے جو پورے کام کے دوران شاذ ہی سامنے آتا ہے لیکن کبھی کبھی بعض جگہوں پر خصوصاً خطابت میں (اور کم تر دوسری جگہوں پر) ظاہر ہو کر زندگی پیدا کر دیتا ہے۔ [53]

لیکن پروفیسر شپیرو (Prof. Shapiro) کی زبان میں کنگھم اسے اجتماعی یا انفرادی فن کی ایک مضبوط ہیئت بھی قرار دیتا ہے۔ پھر وہ سٹیونس اور ریلے کا حوالہ دے کر یہ سوال اٹھاتا ہے کہ یہ دونوں نقاد جو

اسلوب کو عمل سے تعبیر کرتے ہیں تو کیا کسی غیر مادی شے کا ادراک اس کو مادی صورت یا ٹھوس شے میں بدل سکتا ہے؟ اور اگر اسلوب عمل ہے تو کیا زبان مادی شے ہے؟ اور کیا زبان سے ادا ہونے والا لفظ برتن بنانے والی مٹی ہے؟ ان سب سوالوں کے بعد کنگھم کہتا ہے کہ ایک واضح شکل میں دیکھا جا سکتا ہے کہ اس کے نزدیک اسلوب عمل بھی ہے اور ایک شکل بھی۔ [54]

جے وی کنگھم کے اس طویل سلسلہ سوال و جواب کے باوجود بات ابھی تشنہ اور نامکمل ہے۔ اس سلسلے میں نیومین کی بات مزید الجھاوے پیدا کر دیتی ہے کہ ''مواد تو ایک اسلوب خود لے کر آتا ہے'' اور یہ سوال اپنی جگہ رہتا ہے کہ مواد جو اسلوب لے کر آتا ہے وہ کیا ہے؟ کیا اس کی حیثیت زبان کے وجود سے مستحکم ہوتی ہے یا یہ خیال کی کوکھ سے جنم لیتا ہے'' [55] یہاں ایک نیا سوال اٹھایا جاتا ہے کہ اگر ظروف سازی میں استعمال ہونے والا رنگ اسلوب ہے تو یہ ایک ظروف ساز کو دوسرے سے کیسے الگ کرتا ہے۔

پال ویلری اس کی وضاحت قدرے بلیغ انداز میں کرتا ہے:

> اسلوب - صوتی اور صوری دونوں صورتوں میں بڑا اصیل لفظ ہے۔ یہ موزونیت کے اعتبار سے کمیاب پرندے یا پریوں کی کہانیوں کے کرداروں کی طرح فرحت بخش ہے، جن کے ناموں کی موسیقیت ایک ایسی زبان کو ابھارتی ہے جس کے الفاظ از خود معانی کو اجاگر کرتے چلے جاتے ہیں۔ [56]

آگے چل کر پال ویلری بات کو مزید واضح کر دیتا ہے:

> اسلوب اظہارِ ذات میں ترتیب کو بامعنی بنا دیتا ہے (اس سے قطع نظر کہ اظہارِ ذات کیا ہے) اس کے فطری تقاضوں کا انکشاف کرتا ہے۔ یہ فکر کی اصل صورت سے قطعی لاتعلق ہوتا ہے کہ فکر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔ یہ اظہار کا فن ہی ہے جو ایک فنکار کو دوسرے سے ممیز کرتا ہے۔ [57]

پال ویلری اسلوب کو فکر سے جدا تصور کرتا ہے اور واضح طور پر اس امر کا اظہار بھی کرتا ہے کہ فکر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہوتا۔ ''اسلوب اظہارِ ذات میں ترتیب کو بامعنی بنا دیتا ہے۔'' اسلوب کو سمجھنے

کے لیے اسے بنیادی کلید کہا جا سکتا ہے۔ یعنی اسلوب مٹی میں رنگ آمیزی نہیں بلکہ کمہار مٹی کو چاک پر چڑھا کر اپنے ہاتھوں کے ذریعے جو مختلف شکلیں دیتا، توڑتا پھر گوندھتا اور پھر متشکل کرنے کے بعد جس حتمی شکل میں برتن کو پیش کرتا ہے اسلوب اس کے سارے رویے اور عمل سے جنم لیتا ہے۔ لیکن جیمس سکلڈ اس بات کو تو تسلیم کرتا ہے کہ اسلوب ہمارے اظہار کا قرینہ ہے مگر وہ اس پر بھی زور دیتا ہے کہ ہمیں یہ بھی تسلیم کر لینا چاہیے کہ فکر کا بھی ایک اسلوب ہوتا ہے جس طرح زبان کا ایک اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ [58]

ڈاکٹر رشید امجد اس بات کو یوں کہتے ہیں:

> اگر استعارے کی زبان میں بات کی جائے تو خدا ذات ہے اور کائنات اسلوب! یہاں میں نے اسلوب کو انکشافِ ذات اور اظہارِ ذات کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ گویا اسلوب ذات اور شخصیت کا اظہار ہے۔ [59]

سید عابد علی عابد اسی بات کو قدرے مختلف انداز میں کہتے ہیں اور یوں مطلب و معانی بھی قدرے مختلف ہو جاتے ہیں:

> اسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صورت، یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن انتقادی تصانیف میں اکثر و بیشتر کلماتِ مستعملہ کے معانی متعین نہیں ہوتے۔ اور اسلوب کو محض اندازِ نگارش، طرزِ بیان کہہ کر اس کلمے کی وہ تمام دلالتیں ظاہر نہیں کی جا سکتیں، جن کا اظہار مطلوب ہے۔ [60]

سید عابد علی عابد نے خوبصورت انداز میں اسلوب کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ پروفیسر مرے (Prof. Murry) کے حوالے سے اپنی بات کو آگے بڑھاتے ہیں:

> اسلوب کی جو تعریفات کی گئی ہیں وہ اگر گمراہ کن نہیں تو ناقص ضرور ہیں۔ مثلاً اسلوب کی یہ تعریف --- کہ مصنف کی مکمل شخصیت کا دوسرا نام اسلوب ہے، بظاہر بہت نتیجہ خیز معلوم ہوتی ہے اور فلابیر اس کی تعریف بھی کرتا ہے، لیکن تجزیہ کرنے سے تسلی بخش معانی ہاتھ نہیں آتے۔ [61]

پھر سید عابد علی عابد حتمی طور پر کہتے ہیں:

اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی طرزِ نگارش ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے ممیز ہو جاتا ہے۔ اس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ [62]

اسلوب کے سلسلے میں اکثر فرانسیسی نقاد بوفون (Buffon) کا یہ مشہور جملہ پیش کیا جاتا ہے:

"Style is the man himself."

یعنی اسلوب اصل شخصیت کا اظہار ہے۔ تاہم شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا ہے:

بوفون کا اصل قول ہے Le style c'est. l Homme meme اس کے انگریزی ترجمے Style is the man اور اس کے اردو ترجمے 'اسلوب دراصل خود شخص ہے' سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت کا مطالعہ مفید ہوگا۔ [63]

بوفون کے اس قول کے سلسلے میں غلام جیلانی اصغر کی رائے قابل توجہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

جس طرح ماں باپ کا ناک نقشہ بچے تک منتقل ہوتا ہے اس طرح ادیب کا جبلی اندازِ فکر، اس کا تخیل، اس کا استدلال، اس کے اسلوب میں منتقل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے بوفون کا یہ قول کہ اسٹائل شخصیت کا آئینہ دار ہے، صرف ادبی ہی نہیں بلکہ حیاتیاتی سطح پر بھی صحیح ہے۔ [64]

دوسری طرف اسلوب اور شخصیت کی بابت جمیل آذر کہتے ہیں:

اسلوب یا سٹائل میں شخصیت کا اظہار بالذات مقصود نہیں ہوتا بلکہ شخصیت کا انعکاس بالواسطہ ضرور ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وہ اسلوب یا سٹائل نہیں، بلکہ میکانکی عبارت ہے۔ [65]

دراصل شخصیت کے ''تخلیقی پہلو'' کے اظہار کو اگر ''اسلوب شخصیت کا اظہار ہے'' کہا جائے تو موزوں ہوگا۔ کیونکہ اگر پوری شخصیت کو مدنظر رکھا جائے تو لازماً شخصیت کے مکمل سوانحی، معاشرتی، تہذیبی

گوشوں کا مطالعہ کرنا پڑے گا اور اس کی روشنی میں اسلوب کی کارکردگی کو جانچا جائے گا۔ یوں اسلوب شخصیت کے معاشرتی کردار کا ترجمان قرار پائے گا اور اس سے افادی و اصلاحی کام لینے کی روش پروان چڑھے گی اور خارجی و معروضی طرزِ اظہار کا مطالبہ کیا جانے لگے گا۔ تاہم جہاں ایک طرف اسلوب کو شخصیت کا اظہار مانا جاتا ہے وہاں دوسری طرف ٹی۔ایس۔ایلیٹ (T.S.Eliot) نے اسلوب کو شخصیت کے اظہار کے بجائے شخصیت سے فرار گردانا ہے۔[66]

اگر یوں کہیں کہ اسلوب تخلیقی شخصیت اور اجتماعی شخصیت (جس میں معاشرتی اقدار، روایات، رسوم و رواج، تہذیب، رہن سہن، آدب و اخلاق، عقائد، تصورات، سیاسی و معاشرتی حالات، تاریخ، نسلی و جغرافیائی خصوصیات اور زبان کے معیار اور پیمانے شامل ہوتے ہیں) کے ملاپ سے اپنی علیحدہ شناخت بناتا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ تاہم رولاں بارت (Roland Barthes) کے خیال کے مطابق گفتگو اور سٹائل میں بڑا فرق ہے۔ گفتگو کا انداز افقی ہے۔ اس کے اسرار الفاظ کی سطح پر رہتے ہیں۔ گفتگو میں ہر شے اگل دی جاتی ہے تاکہ مطالب فوری طور پر مخاطب پر عیاں ہو جائیں۔ دوسری طرف سٹائل کا انداز عمودی ہے، وہ مصنف کے اعماق میں زقند لگاتا ہے اور ایک ایسی حقیقت کی بازآفرینی سے عبارت نظر آتا ہے جو ''زبان'' کے لیے قطعاً اجنبی ہے۔ سٹائل ایک استعارہ ہے جو مصنف کے باطن کو بے نقاب کرتا ہے۔[67]

جبکہ ریاض احمد کے خیال میں

> اسلوب تحریر کی اس صفت کا نام ہے جو ابلاغ محض کے بجائے اظہار سے مختص ہے۔ ابلاغ حقائق کی پیش کش کا نام ہے، اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تاثر کو پیش کرنے کا نام ہے۔ ابلاغ موضوع کی منطق تک محدود رہتا ہے اور اظہار پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے ۔۔۔اسلوب ادب میں تخلیق پاتا ہے۔ بنیادی احساس کے اس اظہار سے، جو لفظ اور زبان کی معنوی اور اشاراتی کیفیت سے قطع نظر زبان کے مخصوص طریقِ استعمال سے مترشح ہوتا ہے۔[68]

اگر چہ اب بات بڑی حد تک واضح ہو چکی ہے تاہم اس کی مزید وضاحت کے لیے ن۔م۔راشد کی رائے کی طرف بھی رجوع کرتے ہیں جو کہتے ہیں:

> عہد تاتار کے ایرانی ادباء اور عہد مغول کے ہندوستانی فارسی نگاروں کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان قواعد واصول کے عملی پہلو کو اسلوبِ بیان کہتے تھے جن کی رو سے (یہ فرض کیا جاتا ہے کہ)ادیب اپنے خیالات کو بہتر طور پر ترتیب دیتا ہے۔ [69]

> یہ ہر اس چیز کا نام ہے جس کے ذریعے سے ایک ادیب دوسرے ادیب سے ممیز کیا جا سکتا ہے۔ یعنی خاص طرز کے فقرے، خاص محاورات، سانچے میں ڈھلی ہوئی تراکیب، جن کو وہ بار بار استعمال کرنے کا عادی ہو، اور جن کی مدد سے اگر ہم چاہیں تو ادیبوں کے ہجوم میں بھی اسے نمایاں کر سکتے ہیں۔ [70]

ان تعریفات کے بعد خود ن۔م۔راشد بھی مطمئن نہیں۔ ان کے نزدیک یہ نظریات فریبِ نظر ہیں۔ بات کو سمیٹتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

> ہر چند کسی ادیب کو اسلوبِ بیان سکھایا نہیں جا سکتا۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ اگر کوئی ادیب کوشش کر کے اپنی انفرادیت قائم رکھنا چاہے تو رکھ سکتا ہے ـــ بالآخر ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اسلوبِ بیان، زبان کی اس خصوصیت کا نام ہے جو پوری صحت سے اور کامل طور پر ہمارے جذبات اور خیالات کو آشکارا کرے۔ [71]

ن۔م۔راشد کی بات بڑی حد تک واضح ہے اور اس بات کو مغربی سکالر پیٹر (Petre) نے اسلوب پر گفتگو کرتے ہوئے یوں کہا تھا کہ ''ہر لفظ اپنے مقام پر اور پوری دلالتوں کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے۔'' [72] اور ن۔م۔راشد اس سے ایک قدم آگے بڑھا کر اسلوب کی وضاحت کرتے ہیں۔

اب آخری رائے کے طور پر درج ذیل اقتباس کا مطالعہ ہمارے لیے کافی مفید ہے:

> اسلوب سے مراد کسی شاعر یا ادیب کا طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ

> مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں، اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جا سکتا ہے۔[73]

اس ساری بحث کو سمیٹتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ آخری رائے ساری گفتگو کو نتیجہ خیز بناتی ہے اور جہاں تک انتقادی کاوش کا تعلق ہے تو انتقادیات بدستور اس موزوں توجیہہ کی تلاش میں ہے جو اسلوب کی ترجمانی کر سکے۔ مغرب میں بھی اس پر گفتگو ہنوز جاری ہے۔ تاہم اسلوب پرتو ذات کا مظہر ہے اور اپنے تمام تر طرزِ عمل اور فکر و نظر سے ترتیب پاتا ہے۔ اسی بات کو اگر سیدھے سادے انداز میں کہا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب ایک ادیب کی مسلسل ریاضت، اس کی ذات کا حسن، اس کی مخصوص لفظیات، کمپوزیشن کا مخصوص طرز، اس کے اطوار، ایک خاص طرز کے فقرے، اس کی موضوع کے ساتھ وابستگی (Commitment) اور پھر بار بار اس کا استعمال رفتہ رفتہ ایک طرز کو جنم دیتا ہے اور یہی اسلوب بن کر اس کی شخصیت کے ظہور کا سبب بن جاتا ہے۔

افسانہ لکھے ہوئے لفظ ہی کا نام نہیں، اس لفظ میں منتقل ہونے والی واقعیت کے ساتھ، تکنیک کا تنوع، پلاٹ کی ثروت، کمپوزیشن کا حسن، ترتیب کا شکوہ، لفظیات کا چناؤ، لکھنے والے کی مشق، زندگی سے حاصل تجربات کی کشید، تمثالِ خیال، دلفریب پیکر، فکر و نظر اور شخصیت کا انعکاس یہ سب مل کر افسانے کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور اگر لکھنے والا ہنرمند ہے تو ذات کی بالیدگی ہنرکاری کا حصہ بن کر ایک منفرد اسلوب کو جنم بھی دیتی ہے، جو لکھنے والے کو صاحبِ اسلوب کا درجہ عطا کرتا ہے۔

ذوالفقار احمد تابش کے مطابق:

> فن کار کا وژن، تجربہ اور کرافٹ وہ اجزا ہیں جو اعلیٰ اسلوب بنانے میں بنیادی حصہ لیتے ہیں ...... کرافٹ میں وژن کے ساتھ اگر تجرید کا جز بھی شامل ہو جائے تو ایک اعلیٰ اسلوب جنم لیتا ہے۔[74]

اسلوب کی ضرورت افسانے کے فن کا بنیادی تقاضا ہے۔ اگرچہ ضروری نہیں کہ ہر لکھنے والے کو وہ اسلوب میسر آجائے جو اسے دوسروں سے ممیز کر دے، تاہم اسلوب کی ایک روایت ہر دور کے افسانے کی

میراث ہوتی ہے جو ہر لکھنے والے کا زادِ راہ بنتی ہے۔

یہاں ایک بات اور بھی ضروری ہے کہ اسلوب فقط انفرادی نہیں ہوتا بلکہ ہر زمانہ اپنے لیے ایک اجتماعی اسلوب کی تشکیل بھی کرتا ہے اور یہی اجتماعی اسلوب ایک دور کو دوسرے دور سے الگ شناخت کرتا ہے۔ اگر ہم کسی داستان میں سے کسی ایک ایسے قصے کو جو افسانے کی قیود پر پورا اترتا ہو علیحدہ کر لیں تو ہم فوراً اندازہ لگا لیں گے کہ یہ نثر داستانی عہد سے تعلق رکھتی ہے۔ اسی طرح روایتی اور جدید افسانے کے درمیان حدِ فاصل یا شناخت کا ایک بڑا ذریعہ یہی اسلوب ہے۔

خواجہ عمروں نے اس لطف سے دل نوازی کی کہ سامعین کی زبان صدائے احسنت و آفرین بلند ہوئی، اگر جمشید جم ہوتا اس محفل خلد منزل کو دیکھ کر رشک کرتا۔ راجہ اندر پریون کے اکھاڑے کی جانب متوجہ نہوتا دو شبانہ روز یہ جلسہ آراستہ رہا۔ غم دین و دنیا فراموش کل لشکر اسلام من دریائے عیش و عشرت کا جوش بعد دو دن کے جلسہ برخواست ہوا۔ ملکۂ لالان مہ جبین سے رخصت ہوئین۔ آپسمیں دوپٹہ بدلا گیا، بہنایا ہوا، ملکہ مہ جبین مین بارگاے فلک اشتباہ ملکہ لالان خونقبا استاد ہوئی۔ [75]

میں اس کے ہمراہ ہوا، خلوت خاص میں لے گئی۔ روشنی کا یہ عالم تھا، شب قدر کو وہاں قدر نہ تھی، اور پادشاہ فرش پر مسند مغرق بچھی، مرصع کا تکیہ لگا ہوا اور اس پر ایک شمیانہ، موتیوں کی جھالر کا جڑاؤ، استادوں پر کھڑا ہوا اور سامنے مسند کے جواہر کے درخت۔ [76]

معلوم نہیں یہ رات کا پہر ہے، درمیانہ یا پچھلا\
یا شاید دن ہے، جس نے رات کے ہاتھ پر بیعت کر لی ہے\
یا پھر شاید رات ہی ہے\
کوئی بات یقین سے نہیں کہی جا سکتی۔ خوفناک جبڑوں والا اندھیرا تھوتھنی اٹھا اٹھا کر بھونک رہا تھا۔ [77]

درج بالا تینوں اقتباس نہ صرف اپنے اپنے عہد کا پتا دے رہے ہیں بلکہ ان میں سے بیشتر اپنے مصنف کے بارے میں بتا رہے ہیں۔ پہلا اقتباس داستان ''طلسم ہوشربا'' سے ہے جو نہ صرف کمپوزنگ بلکہ تحریر کے حوالے سے بھی اپنے عہد کا پتا دیتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ لفظیات اور اس کی ترتیب داستانی عہد کی زبان ہے۔ دوسرا اقتباس داستان ''باغ و بہار'' کا ہے جو یہ بتاتا ہے کہ اس کا عہد داستانوں کے عہد کے خاتمے پر کھڑا ہے۔ بات کہنے میں بھی شائستگی ہے اور زبان بھی سنبھلی ہوئی ہے۔ جبکہ تیسرے اقتباس کا محض یہ ایک ٹکڑا ہی ایک خاص انداز سے کمپوز ہے اور اعلان کرتا ہے کہ یہ دورِ جدید کے افسانہ نگار رشید امجد کا ہے۔

ان مثالوں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب افسانے کا ایک لازمی جزو ہے جو شخصی شناخت کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ سید عابد علی عابد کے مطابق:

> میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے 'امروز' (روزنامہ امروز) میں حالاتِ حاضرہ پر کسی نے نوٹ لکھا تھا۔ یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً احمد ندیم قاسمی تھا۔ اس کا اسلوب ایسا ہے کہ کسی نے چھاپ لگا دی ہو۔ اشتباہ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ [78]

سید عابد علی عابد کی بات سے یہ واضح ہے کہ صاحبِ اسلوب افسانہ لکھے یا ادارتی نوٹ، اس کا اسلوب اس کے نام کو ایکسپوز/ظاہر کرتا ہے۔ اسلوب لکھنے والے کے عمل سے ابھرتا ہے اور ایک کو دوسرے ادیب پر فوقیت عطا کرتا ہے۔ جب بات انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف آتی ہے تو ایک دور کو دوسرے دور سے الگ کرنے کے لیے، دونوں ادوار کے رویے، جذبات، احساسات، ثقافتی مبتدل زادیے الگ شناخت کراتے ہیں اور انفرادی سطح پر تکنیک، لفظیات کے چناؤ، ریاضت اور اظہار کا طریق کار متغائر اسالیب کو جنم دیتا ہے۔ [79]

اب ایک نظر اس بات پر ڈالتے ہیں کہ اسلوب کا تاریخی کردار کیا ہے؟ ہر دور اپنے لیے ایک اجتماعی اسلوب رکھتا ہے اور یہ اسلوب زندگی کی تمام متعلقات پر محیط ہوتا ہے۔ جیسے ماہر آثارِ قدیمہ کے نزدیک اسلوب کا مطالعہ گمشدہ تہذیبوں کی یافت میں مدد دیتا ہے۔ وہ کسی کھنڈر عمارت، کسی تاریخی کتبے، کسی قدیم فن پارے کے اسلوب سے کھوئی ہوئی تہذیب اور ثقافت کے ادوار کا تعین کرتا ہے۔ تاریخ دان

اسلوب کے باطن سے سماجی، سیاسی اور فتح و شکست کا تعاقب کر کے وقت اور دور کا پتا چلاتا ہے۔ ثقافتی محقق کے لیے اسلوب یکساں معیارِ زندگی اور یک جہتی کے دروبست کی تلاش میں مددگار ثابت ہوتا ہے اور ادبی نقاد اسلوب کی سیڑھی سے اتر کر دور کے علمی مزاج اور شعور کی منزلوں تک چلا جاتا ہے اور اس دور کی فنی و فکری گرہیں کھول کر پورے دور کو سامنے لے آتا ہے۔[80] ڈاکٹر رشید امجد اس ضمن میں کہتے ہیں:

> کسی تخلیق کی عصری حیثیت کا تعین جن باتوں سے کیا جاتا ہے ان میں عصری معاشرتی مزاج کی عکاسی اور اسلوب برابر کی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسلوب کسی چیز کو عصری تازگی کے ساتھ ساتھ تصدیقی پہچان بھی عطا کرتا ہے۔ ڈاکٹر جے براؤن کا کہنا ہے۔ اگر خیال کی مثال سونے کی ہے تو اسلوب وہ مہر ہے جو اسے عصری سچائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ یہ کس بادشاہ کی ٹیکسال سے جاری کیا گیا۔ جے براؤن نے اسلوب کو اس لحاظ سے فوقیت دی ہے کہ ہر دور کا اسلوب اپنے عہد کی پہچان کراتا ہے۔[81]

> میں نے آغاز میں کہا تھا کہ اسلوب اپنے دور کی پہچان ہے اور ایک عہد کو دوسرے سے جدا کرتا ہے۔ اسلوب وہ مہر ہے جو خیال کی زبان اور عصر کا تعین کرتا ہے۔ گویا اسلوب خیال کو رائج الوقت ٹیکسال کی مہر لگاتا ہے۔[82]

گزشتہ صفحات میں کی جانے والی گفتگو اس نتیجے پر پہنچنے میں مدد دیتی ہے کہ افسانے کے لیے اسلوب کی کیا اہمیت ہے۔ مثلاً داستانوں کے ذریعے ہم ان کے ادوار کا پتہ چلا سکتے ہیں کہ اس عہد کے لوگ کس طرح کی زندگی گزار رہے تھے۔ اسی طرح جدید ادوار میں ترقی پسند افسانے کے انفرادی اسلوب کے ساتھ ایک اجتماعی اسلوب ہے جو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ اس عہد کی اجتماعی صورتحال کیا تھی۔ نزدیک ترین تاریخ میں لکھا جانے والا علامتی اور مزاحمتی ادب نہ صرف ادب کے حوالے سے بلکہ اپنے عہد کے حوالے سے بھی ایک بھرپور تاریخ بیان کرتا ہے۔

ادب زندگی اور سماجیات کا نہایت اہم عنصر ہے۔ چنانچہ اس کے اسلوب سے ہماری زندگی آنے والے زمانوں کے لیے ریکارڈ ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس لیے افسانے میں اسلوب کی اہمیت سے قطعی انکار نہیں کیا جا سکتا۔

ج۔ مغرب میں افسانہ نگاری کی روایت

مغربی افسانے کی تاریخ قدیمی نہیں۔ صدی ڈیڑھ صدی اُدھر اس نے جنم لیا، تاہم مختصر قصوں (Tales) کی روایت قدیمی ہے:

> The fable and the tales are ancient forms. The short story is of more recent-origin. In the nineteenth century, writers of fiction were encouraged by a large, literate audience of middle-class readers who wanted to see their lives reflected in faithful mirror. [83]

اس مختصر سے اقتباس سے کئی باتیں سامنے آتی ہیں:

1۔ افسانہ انیسویں صدی کی تخلیق ہے اور Tales اور Fables کے مقابلے میں بہت کم عُمر ہے۔

2۔ مختصر افسانہ متوسط طبقے کی دانش وروں میں قابل قبول ہے۔

3۔ یہ بھی کہ افسانہ سماجی زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کرنے کی زیادہ صلاحیتیں رکھتا ہے۔

یہی مصنف آگے چل کر کہتا ہے کہ یہ سمجھنا خام خیالی ہے کہ افسانہ پرانی اصناف کی بہ نسبت مؤثر صنف ہے یا اس لیے اسے فضیلت حاصل ہے کہ اس کا تعلق جدید عہد سے ہے۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ افسانے میں جدید عہد کی سماجی جبلت اور نفسیات کو سمونے کی اہلیت زیادہ ہے۔ اسی لیے اس کی مقبولیت اور قبولیت پرانی اصناف کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ اس کی بہترین مثالیں روس کے چیخوف (Chekhov)، فرانس کے فلابیئر (Flaubert)، بالزاک (Balzac)، موپساں (Maupassant)، امریکا کے ہاتھورن(Hawthorne) اور ایڈگر ایلن پو (Edger Allen Poe) کے افسانے ہیں۔

مغربی دنیا میں طویل داستانی ادوار یعنی کہانی سننے اور کہنے سے کہانی لکھنے اور کہانی پڑھنے تک کے درمیانی عرصے میں طویل داستانوں کے ساتھ مختصر قصوں Tales/Fables کی مقبولیت بھی رہی ہے۔

یہی سبب ہے کہ جب انیسویں صدی کے پہلے ربع میں امریکا اور یورپ کے مختلف لکھنے والوں نے پلاٹ میں کسے ہوئے اور جدید تکنیکی ہیئت اور اسلوب کے ساتھ Tales ہی کے نام سے افسانہ پیش کیا، تو پڑھنے والوں نے اس لیے اس کا بھرپور خیرمقدم کیا کہ Tales کا نام ان کے لیے نیا نہیں تھا۔ تاہم موضوع اور پیش کش کا انداز اور طریقہ کار نیا تھا اور بقول جے ایکس کنیڈی (J.X. Kennedy) نئی Tales (نیا افسانہ) اظہار کی زیادہ قدرت اور موضوع کے اعتبار سے پوری زندگی کے احاطے کی صلاحیت سے مالا مال تھا۔ چنانچہ جلد ہی قبولیت کی سند پا گیا۔

مغربی قصوں، رزمیوں، ایپک (Epic) اور اساطیر کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ اس کے ساتھ ہی مذہبی کہانیاں بھی اسی دور سے چلی آتی ہیں جب اساطیری آہنگ نے آنکھ کھولی۔ چنانچہ یہودیوں میں مذہبی کتابوں سے کسبِ فیض کے نتیجے میں مذہبی کہانیوں نے زمانہ ماقبل تاریخ ہی جنم لے لیا تھا اور جدید کہانی کاری کے عہد میں بھی نئے لباس میں سامنے آتی رہیں اور حقیقت یہ ہے کہ مذہبی کہانیاں بھی اساطیر ہی کا ایک روپ تھیں۔ دنیا کی قدیم ترین تہذیب بابل و نینوا کو مغرب اور مشرق ایک سا اپنا تسلیم کرتے ہیں۔ چنانچہ سومیریوں کی کہانیوں کا، جن کا عرصہ تحریر 5000 ق م تا 3250 ق م مغرب نے بھی تسلیم کیا ہے، اجمالاً جائزہ لیں تو ایک نظر میں اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ کہانیاں تو انسانوں کے بارے میں ہیں لیکن ان کے کردار اور ورتاوے اساطیری ہیں، یعنی اساطیری ڈھانچے میں انسانی کہانی کہی جاتی تھی۔

سترھویں صدی میں انگریزی کہانی کے خدوخال نمایاں ہونے لگے تھے۔ اس سے قبل سولھویں صدی میں جان لِلی (John Lyly) اور سر فلپ سڈنی (Sir Philip Sydney) نے کہانی کاری کو ایک نیا فنی آہنگ دینے کے ساتھ لادینیت اور اخلاقی بداعمالیوں کی شدت سے نفی کی تھی۔ یعنی نہ صرف فنی اعتبار سے بلکہ موضوعی اعتبار سے بھی افسانے کی نئی روایت کی ترتیب طے کر دی تھی۔ انہوں نے ''انگریزوں کا خدا ہی زندہ خدا ہے'' اور انگریز عورت کو دنیا بھر میں سب سے زیادہ خوبصورت اور باعصمت عورت بنا کر پیش کیا ہے۔[84]

سڈنی اور لِلی کی روایت کو زندہ رکھنے اور مستقل حیثیت دینے کے لیے ایک بڑا گروہ سامنے آیا جس نے کہانی کے عمومی رجحان کے ساتھ کردار سازی پر بھی توجہ دی اور کہانی کاری میں ایک نئے رویے کو

روشناس کرایا۔ ان میں پانچ ادیب ممتاز ہوئے۔ پہلا رابرٹ گرین (Robert Greene) (1560ء-1592ء) جس نے طویل قصوں کے ساتھ مختصر افسانے بھی لکھے۔ دوسرا ٹامس لوج (Thomas Lodge) (1558ء-1625ء) ہے جس کے ہاں جذباتیت بھی دکھائی دیتی ہے، اس کی ایک کتاب "Rosalynde" (1590ء) ہے، اس قصے کو شیکسپیئر نے اپنے ڈرامے "As you like it" کے لیے مستعار لیا۔[85] تیسرا ادیب جس نے افسانہ نگاری میں نام پیدا کیا، وہ تھامس نیش (Thomas Nashe) تھا جسے گرین (Greene) کے مقلد اور پیرو کی حیثیت سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس نے کہانی کاری میں ظرافت اور طنز کو رواج دیا۔

چوتھا تھامس ڈیلونی (Thomas Delaney) (1543ء - 1602ء) تھا۔ اس کی دو کتابوں نے قصہ گوئی کی روایت کو زندگی دی۔ ان میں سے ایک "Jacke of New Bury" ہے جسے بڑی شہرت ملی۔ پانچواں تھامس ڈیکر (Thomas Dekker) ہے۔ اس کی تصنیف ''گلز ہارن بورک'' (Guls Horne Booke) تمام واقعاتی افسانوں میں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا طنزیہ رنگ بہت ہی واضح اور دلآویز ہے۔ اس کے علاوہ بھی کئی اہم ادیبوں نے جنھوں نے قصہ گوئی اور مختصر کہانی کو آگے بڑھایا، کردار سازی اور طنز و مزاح کی روایت زندہ رکھی۔

سترھویں صدی کے آغاز ہی میں انگریزی نثر نے عروج کی طرف سفر شروع کیا۔ اور جو مرتبہ انگریزی شاعری کو مل چکا تھا، انگریزی نثر کو بھی مل گیا۔ یہ فرانسس بیکن (Francis Bacon) (1561ء-1625ء) ہے۔ جس نے انگریزی نثر کو ارتقاء کی ان منزلوں تک پہنچایا، جہاں آج بھی بیکن ہی نظر آتا ہے۔ تنقیدی شعور کی بیکن کے ہاں ارزانی ہے۔ بعد کے آنے والوں نے جب بیکن اور بن جانسن (Ben Johnson) کی نثر کی خوبیوں کو تخلیقی نثر کا حصہ بنا دیا تو کہانی کاری کا گراف از خود اوپر اٹھنے لگا۔ اگرچہ سترھویں صدی کے وسطی عرصے میں مذہبی احیاء کی کوششیں زوروں پر تھیں، تاہم سماجی زندگی کے روز و شب بھی نمایاں ہو رہے تھے۔ مغربی نشاۃ الثانیہ میں نثر کو شاعری کے برابر رتبہ حاصل ہوا تھا۔ اس ضمن میں جوناتھن سوئفٹ (Jonathan Swift) (1660ء-1745ء) کی تخلیقی اور تخیلی تصانیف کا کمال بھی شامل ہے۔ اس کی قصہ جاتی تصانیف نے قصہ گوئی کے ساتھ ساتھ عام لوگوں کو ٹیلز

کی طرف اعتماد اور اعتبار کے ساتھ راغب ہونے کی ترغیب دی۔ اس کی کتابوں میں "The Battle of the Books" اور "Gulliver's Traveles" خاصے کی چیزیں ہیں۔ اگرچہ سوئفٹ کی تحریریں صرف اشرافیہ طبقے کے لیے نہیں تھیں مگر اس کے بعد آنے والے دور میں جس کی حد بندی اٹھارویں صدی کے نصف اول تک محیط ہے۔ ادب کو متوسط طبقات کا نمائندہ بنا دیا۔ اس ضمن میں ڈینیل ڈیفو (Daniel Defoe) کا نام اہم ترین لکھنے والوں میں آتا ہے جنہوں نے ادب کو اشرافیہ کی میراث سمجھنے کے بجائے نچلے متوسط طبقے کا نمائندہ بنا دیا۔ ڈیفو لندن کے ایک نچلے متوسط طبقے کے گھرانے میں 1660ء میں پیدا ہوا۔ اس کے طویل قصوں نے سوئفٹ اور بینسن کی اس قصہ گوئی کو، جس نے انگریزی ادبیات میں جدید افسانے اور ناول کی بنیادیں رکھی تھیں، واقعاتی تخلیقی ادب کی آمیزش سے ایک تحیر آمیز سطح تک پہنچا دیا۔ اگرچہ اس کے ہاں زندگی سے مربوط واقعیت ایک خوبصورت آہنگ پیدا کرتی ہے۔ مگر اس نے ٹیلز کی اخلاقی مبادیات کے مضمون کو بھی اپنے ادب میں معتد بہ جگہ دی۔ اس کے ہاں زندگی سے ہم آمیز واقعات نمایاں ہیں لیکن نظریہ تثلیث بھی ایک اہم حقیقت کے طور پر اس کے فن کا حصہ بنا رہا۔

> ڈیفو کی دائمی ادبی حیثیت اس کی داستانوں کی بنا پر ہے۔ ان کو اکثر ناول کہا جاتا ہے اور اگر اس چیز کو جسے ''فارم'' کہتے ہیں، اہمیت نہ دی جائے تو ڈیفو کے واقعاتی قصوں کو ناول کہہ دینے میں کوئی حرج نہیں۔ اس سلسلے میں چار تصانیف بڑی اہم ہیں۔ [86]

ڈاکٹر احسن فاروقی درج ذیل چار تصانیف کو شامل کرتے ہیں:

حُسن پرست کی یادیں	1. Memories of Cavalier
کیپٹن سنگلٹن	2. Captain Singleton
مول فلینڈرس	3. Moll Flanders
رابنسن کروسو	4. Robinson Crusoe

پہلے تینوں قصے سماجی زندگی کے پُرخلوص نمائندے ہیں۔ جبکہ 'رابنسن کروسو' وہ قصہ ہے جو دنیا بھر کی زبانوں میں ترجمہ ہوا اور ہر ملک کے بچوں میں ممتاز ہے۔ ڈیفو کے بعد سر رچرڈ سٹیل (Sir Richard Steele) (1672ء-1729ء) اور جوزف ایڈیسن (Joseph Addison) (1672ء-1719ء) نے مل کر محض قصہ گوئی ہی میں نہیں بلکہ نثر کی دیگر اصناف میں بھی شاندار کام کیا۔ سٹیل اور ایڈیسن اپنے اپنے مزاج اور رویے کے اعتبار سے قطعی مختلف تھے۔ ایڈیسن میں بردباری، تحمل اور تفکر کی عادت تھی جبکہ سٹیل کے مزاج میں تیزی اور لاابالی پن تھا۔ لیکن دونوں نے الگ الگ اور پھر ساتھ مل کر انگریزی ادبیات کی شاندار خدمات انجام دیں۔ سٹیل نے پہلے ایک جریدہ 'دی ٹیٹلر' (The Tatler) (1709ء-1711ء) جاری کیا جو تقریباً دو سال جاری رہا۔ اس کے بعد سٹیل اور ایڈیسن نے مشترکہ طور پر 'دی سپیکٹیٹر' (The Spectator) (1711ء-1712ء) کی بنیاد رکھی اور یہ رسالہ بھی تقریباً دو سال تک جاری رہا۔ ایڈیسن کلاسیکی مزاج کا آدمی تھا۔ نقادوں کی رائے ہے کہ 'دی سپیکٹیٹر' میں انگلستان کی سماجی زندگی کی ایک تاریخ رقم ہے۔[87]

اس ضمن میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ان رسالوں میں شائع ہونے والے مضامین کی ترتیب، ہیئت اور اسلوب کو دیکھ کر بعض ناقدین نے انہیں ناول بھی قرار دیا ہے۔ اگرچہ یہ ناول نہیں ہیں تاہم انہوں نے جدید ناول کے لیے راہ ہموار کی اور موضوعی اور فنی لحاظ سے آنے والے لکھاریوں کے لیے بہترین نمونے فراہم کیے۔

اگر ہم اٹھارویں صدی کے اختتام تک فیبلز، ٹیلز اور طویل قصوں کا جائزہ لیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی سے مربوط اس فن پر جہاں مذہبی پاسداری گزشتہ صدیوں پر محیط نظر آتی ہے، وہیں سماجی اور جذباتی زندگی بھی اس کی ہمسفر ہے۔ تاہم اس سے یہ ہوا کہ انگریزی ادبیات کی ایک مضبوط روایت بنتی چلی گئی، جسے آنے والوں نے قبول کیا۔

اٹھارویں صدی کے اواخر میں ٹیلز جدید مغربی افسانے کے قریب پہنچ چکی تھیں۔ مگر فیبلز، ٹیلز، فیری ٹیلز، فوک ٹیلز بھی پہلے کی نسبت زیادہ لکھی جا رہی تھیں۔ تاہم بعض لکھنے والے ٹیلز کو زندگی سے مربوط کرنے کے عمل کو آگے بڑھا رہے تھے۔ اٹھارویں صدی کے اختتام پر قصہ کہانی نے کروٹ لی اور

نیا افسانہ ظہور پذیر ہونے لگا۔ تاہم افسانے کی طرف بڑھتے ہوئے ان فیری ٹیلز کا ذکر ضروری ہے جنھوں نے ماضی میں شہرت پائی اور آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔ ان میں سے چند کے نام یہ ہیں:

Name	***Date***	***Language***	***Author (if known)***
The 1,001 Arabian Nights			
Beauty and the Beast	1756	French	
Bluebeard	1697	French	
Cinderella	1697	French	
Diamonds and Toads	1695	French	
The Frog Prince	1842	English	
Goldilocks	1837	English	
Hansel and Gretel	1812	German	
Hop o' my Thumb	1697	French	
Jack and the Beanstalk	1734	English	
Jakc the Giant Killer	1711	English	
Little Red Riding Hood	1695	French	
Momo Taro		Japanese	
Town Musicians of Bremen	1812	German	
The Pied Piper of Hamelin	1816	German	
The Adventures of Pinocchio	1881	Italian	by Carlo Collodi
The Princess and the Pea	1835	Danish	by Hans Christian Andersen

Puss in Boots	1697	French	
Rapunzel	1812	German	
Rumpelstiltskin	1812	German	
Sleeping Beauty	1697	French	
The Snow Queen		Danish	by Hans Christian Andersen
Snow White	1823	German	
Three Billy Goats Gruff		Scandinavian	
The Three Heads in the Well	1595	English	
Three Little Pigs			
The Three Wishes	1693	French	
Thumbelina	1836	Danish	by Hans Christian Andersen
The Tinderbox	1835	Scandinavian	by Hans Christian Andersen
The History of Tom Thumb	1621	English	
Twelve Dancing Princesses	1823	German	
The Ugly Duckling		Danish	by Hans Christian Andersen
Urashima Taro		Japanese	

88

اگرچہ یہ سب فیری ٹیلز کی ذیل میں نہیں آتیں، تاہم تحیر اور تجسس کے سبب ان کو فیری ٹیلز ہی میں شامل کیا جاتا ہے۔

اٹھارویں صدی کے آغاز ہی میں افسانے میں ہیئت، تکنیک، اسلوب اور موضوعی اعتبار سے ایک تبدیلی نمایاں ہونے لگی۔ اگر چہ افسانے کا نام ابھی معروف نہ تھا۔ چنانچہ نئی اصول بند کہانیاں اب بھی ٹیل ہی کے نام سے لکھی جا رہی تھیں، مگرفنی اعتبار سے نئی کہانی (Short Story) وجود پا چکی تھی۔ یہاں یہ امر بھی نہایت اہم ہے کہ شارٹ سٹوری کے بارے میں یہ دعوے کیے جاتے ہیں کہ نئی کہانی نے امریکا میں جنم لیا۔ مگر بغور جائزہ لیا جائے تو حیرت ہوتی ہے کہ اٹھارویں صدی کے پہلے ربع میں Short Story اپنی مکمل ہیئت میں یورپ کے بہت سے ممالک میں وجود پا چکی تھی۔ اس ضمن میں ''دی انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا'' میں وضاحت اس طرح ملتی ہے:

> The first true collections of short stories began to appear almost simultaneously in Germany, the United States, Russia and France the second and third decades of the 19th century ... Alexsander Pushkin and Nikolay Gogol in Russia turned to the short story, where their attention to the detailes of ordinary life contrasted sharply with that of the fantastic and legendary which had bee exploited by their German American predecessors ... French short story writers, They grounded their stories in realism and emphasized clear and dispassionate observation... [89]

اگر چہ یہ کہیں صرف Story اور کہیں Tale کے نام سے لکھی جا رہی تھی۔ مگر اس نے جدید کہانی کا فنی لباس اختیار کر لیا تھا، یہ شاید اس کی ضرورت بھی تھی۔ اسی لیے کہانی کے اہم نقادوں نے اسے جمالیات اور معاشیات کا سنگم قرار دیا ہے۔ جمالیات اگر انسان کا فطری تقاضا ہے تو معاشیات اس کی ضرورت۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کہانی کے اولین لکھنے والوں کے ذہن میں کہانی کاری کی ایک مقصدی ضرورت موجود تھی۔ اسی لیے شارٹ سٹوری کو اولین سطح پر متوسط طبقات میں مقبولیت حاصل

ہوئی۔ موضوعی اعتبار سے شارٹ سٹوری کی مقبولیت کا ایک سبب یہ ہے کہ اس میں جدید انسان کی اپنی کہانی درج ہوتی ہے۔ اس کے نفسیاتی دروبست، معاشی کم مائیگیاں اور روزمرہ کی زندگی کہانی کا بنیادی وظیفہ ہے۔ چنانچہ اس کی مقبولیت کا سبب بھی یہی ہے۔

افسانے کے بارے میں پہلے کہا جا چکا ہے کہ اس نے کسی ایک ملک یا کسی ایک خطے میں جنم نہیں لیا بلکہ جہاں جہاں فیبلز، ٹیلز یا فوک کہانی لکھی جا رہی تھی، وہاں وہاں افسانے نے سفر کا آغاز کیا۔ اگر امریکا میں واشنگٹن ارونگ (Washington Irving) (1783ء-1859ء)، نتھینیل ہاتھارن (Nathaniel Hawthorne) (1804ء-1864ء)، ایڈگر ایلن پو (Edgar Allen Poe) (1809ء-1849ء) کے نام اولین کہانی لکھنے والوں میں شامل ہیں تو جرمنی میں ولہیلم گریم (Wilhelm Grimm) (1786ء-1859ء)، جیکب گرِم (Jakob Grimm) (1785ء-1863ء)، ارنسٹ تھیوڈور امیڈس ہافمین (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) (1776ء-1822ء)، روس میں الیگزینڈر پُشکن (Alexendre Pushkin)(1799ء-1837ء)، چیخوف (Anton Chekhov) (1860ء-1904ء)، نیکولائی گوگول (Nikoli Gogol) اور ٹالسٹائی (Leo Tolstoy)، فرانس میں بالزاک (Honore De Balzac) (1799ء-1850ء) اور پراسپر میریمی (Prospere Merimee) (1803ء-1870ء) جدید افسانہ لکھنے والوں میں شامل ہیں۔

پراسپر میریمی پیرس میں 1803ء میں پیدا ہوا اور کینس میں 1870ء میں فوت ہوا۔ وہ ایک جینئس فنکار تھا۔ تاریخ، آثارِ قدیمہ، ڈراما، فن افسانہ نگاری میں نام پیدا کیا۔ اس نے پہلا ڈراما 1822ء میں لکھا۔ جبکہ پہلا افسانوی مجموعہ 1833ء میں "Mosaique" کے نام سے طبع ہوا۔ پہلا کامیاب اور شہرت یافتہ افسانہ 'میٹیو فیلکن' (Mateo Falcon) 1829ء میں شائع ہوا۔ یہ افسانہ فرانس میں تکنیکی اعتبار سے پہلا افسانہ تھا۔ فرانس ہی میں بالزاک نے 1830ء سے مختصر افسانہ لکھنا شروع کیا جو جدید متعین حدود و قیود کا پاسدار تھا۔

اسی طرح امریکا کا دعویٰ ہے کہ امریکا میں پہلی باقاعدہ کہانی "Azakia" امریکی جریدے میں 1789ء میں شائع ہوئی جبکہ دوسری کہانی کنٹری میگزین (Country Magazine) میں "The story

"of the captain's wife and an Aged Woman شائع ہوئی۔ ان دونوں کہانیوں کے لکھنے والوں کے نام درج نہیں کیے گئے۔[90] تاہم واشنگٹن ارونگ نے ''دی سکیچ بک'' کے نام سے 1821ء میں افسانے لکھے۔ واشنگٹن ارونگ ان دنوں یورپ میں تھا مگر اس کا مجموعہ امریکا میں شائع ہوا۔

امریکا کا نابغہ روزگار کہانی کار ایڈگر ایلن پو (1849-1809ء) وہ ادیب ہے جس نے کہانی کے بارے میں باقاعدہ اصول مرتب کیے اور انہیں اپنی کہانیوں میں برتا۔ آج بھی جب سینکڑوں کتابیں، افسانوں کی تکنیک، میکنزم، اسلوب اور سٹرکچر پر شائع ہو چکی ہیں، کہانی کے بارے میں بات کرتے ہوئے پوؔ کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ فنی لحاظ سے بحث کا آغاز پوؔ کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ اگرچہ شروع میں ان کی شاعری سامنے آئی مگر انہوں نے پہلی کہانی "Metzengerstein" لکھی جو 14 جنوری 1832ء کو "Saturday Courier" میں شائع ہوئی جبکہ اسی جریدے میں ان کی دوسری کہانی "The Duc De L' Omelette" 13 مارچ 1832ء کو طبع ہوئی۔ جبکہ ان کی انعام یافتہ کہانی "Found in a Bottle" ہے جو 19 اکتوبر 1833ء کو Baltimore Saturday Visitor میں شائع ہوئی۔[91] اس طرح ان کی ان کہانیوں نے جہاں ایک نئے میکنزم کے ساتھ کہانی کی بنیاد رکھنے والوں میں اپنا نام لکھوایا، وہیں نئی کہانی کی ایک عملی شکل بھی سامنے آئی۔ ایلن پوؔ نے نتھینیل ہاتھارن کی کہانیوں کے مجموعے "Twice-Told Tales" (1837ء) پر اپنے مضمون میں کہا ہے:

> "We have always regarded the Tales (using this word in its popular acceptation) as affording the best prose opportunity for display of the highest talent. It has pecular advantages which the novel does not admit. It is of course, a far finer field than the essay. It has even points of superiority over the poem." [92]

پوؔ کہانی کو ایک ارفع صنف کا درجہ دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اگر کہانی ناول سے بہتر ہے تو شاعری کی نسبت اسے زیادہ نفاست حاصل ہے اور مضمون نگاری سے کئی درجہ بہتر صنفِ اظہار ہے۔ اسے

پو کی افسانے کے ساتھ وابستگی بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں ایک بات اور بھی غور طلب ہے کہ کہانی کی نئی ساخت کو پو Tales ہی کے نام سے پکارتا ہے۔ یعنی اس کے نزدیک نئے افسانے نے اپنی روایات سے رشتہ نہیں توڑا۔ بلکہ ہزاروں سال پرانی روایت کا یہ ایک تسلسل ہے۔ پو کے تنقیدی اور سماجی شعور کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے رابرٹ ای سپائکر کہتا ہے:

> No American writer has been more competently studied and edited than Poe. [93]

پو کا ایک کمالِ فن یہ بھی ہے کہ اس نے کہانی کو وحدتِ تاثر کی سمت موڑ دیا تاکہ یہ صنف ایک دلچسپ ردم کی حامل ہو سکے۔

پو کے ساتھ ہی دوسرا شخص نتھیبل ہاتھورن (Nathaniel Hauthorne) (1864-1804ء) تھا جس نے کہانی کاری کو ایک نیا آہنگ دینے میں اولیت حاصل کی۔ پو اس کے بارے میں کہتا ہے:

> Mr. Hawthorne's distinctive trait is invention, creation, imagination and originality - a trait - which in the literature of fiction, is positively worth all the rest. [94]

ہاتھورن نے 1828ء میں اپنی کہانی "Fanshawe" شائع کی۔ اس کے بعد اس کے کئی مجموعے طبع ہوئے۔ امریکا میں ارونگ، پو اور ہاتھورن کے بعد کئی لکھنے والے ابھرے۔ ان میں آلڈرچ تھامس بیلے (Aldrich Thomas Bailey) آلڈرچ فرادک ایرنز اور سٹاکٹن (Stockton) قابل ذکر ہیں۔[95]

اسی وقت جب یورپ اور امریکا کے دوسرے خطوں میں کہانی وجود پا رہی تھی، روس بھی تخلیق کے ان مراحل میں شریک تھا۔ گوگول ان میں سب سے آگے تھا۔ اس نے روسی کہانی کو سنوارنے میں اپنی خداداد صلاحیتوں سے کام لیا۔ 1842ء میں اس کی کہانی ''دی اوورکوٹ'' شائع ہوئی۔ اس افسانے سے روسی ادب کی سمت نمائی میں بڑی مدد ملی۔ دوستوفسکی نے افسانے کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے کہا ''ہم سب 'اوورکوٹ' میں سے برآمد ہوئے ہیں۔''[96]

گوگول کے افسانوں سے روس میں مختصر افسانے کو ہیئت، اسلوب اور طریقۂ اظہار کی نفاست پیدا کرنے میں برتری حاصل ہوئی۔

جرمنی میں کہانی کی روایت ہمیشہ بڑی مضبوط رہی ہے۔ چنانچہ جدید کہانی لکھنے میں بھی جرمنی کے ادیب پیچھے نہیں رہے۔ یوں تو بہت سے ادیبوں نے اس دور میں لکھا مگر ارنسٹ تھیوڈور امیڈس ہافمین کا اپنا مقام ہے۔

> Hoffmann is one of great masters of fantastic novel (short-story). [97]

وارنر نے اسے عظیم کہانی کاروں میں شامل کیا ہے۔ ان کی کہانیوں کا مجموعہ "Fantastic Tales" 1814ء اور "Weird Tales" 1817ء میں طبع ہوا۔ اگرچہ انہیں Tales کے نام سے پیش کیا گیا، مگر ان کی ہیئت، اسلوب، طریقہ کار اور زبان کی تبدیلی انہیں قدیم Tales سے الگ کرتی ہے۔ ہافمین نے وحدتِ تاثر کی اسی ادا کو آگے بڑھایا جو پوؔ کی کہانی کی بنیادی صفت تھی۔ اسی دوران جان لوڈوِش تھیک(John Ludwige Tieck)، ولہیلم گرِم اور اس کے بھائی جیکب گرِم نے 1812ء اور 1819ء میں فیری ٹیلز کے مجموعے شائع کیے۔[98]

فرانس میں فکشن کے ممتاز ادیبوں نے افسانے کو اعتبار عطا کیا اور اس طرح افسانہ مغرب کے پورے فلک الافلاک پر اپنے تدبر اور شائستگی کے ساتھ نمودار ہوا۔

انیسویں صدی کے پہلے نصف میں امریکا اور یورپ کے دیگر جغرافیوں کی طرح فرانس بھی Short-story کی طرف بڑھ رہا تھا۔ لوئیس کے دور کی طوائف الملو کی اختتام پر تھی۔ فرانسیسی ادب نے ایک نئی توانائی اور ولولے کے ساتھ اپنی پہچان کرائی۔ لوئیس فلپس کے دور میں ادب ایک نئی تحریک سے آشنا ہوا۔ وکٹر ہیوگو (Victor Hugo)، چارلس آسٹن (Charlace A ugston) پراسپر مریمی اور الیگزینڈر ڈوما(Alexandre Dumas) جیسے نابغہ کہانی کار فرانسیسی ادب کو ملے، جنھوں نے نئی تحریکوں کو سہارا دیا۔ وکٹر ہیوگو کا ناول "Norte-Dame de Paris" (1831ء) پورے فرانسیسی ادب پر

اثر انداز ہوا اور اس طرح فرانس میں کہانی کاری کی ایک مضبوط روایت نے جنم لیا۔ اٹھارویں صدی میں چارلس لوئیس کے عہد کی طوائف الملوکی کے خاتمے پر لوئیس فلپس کے دور میں ایک نئی تحریک نے جنم لیا، یہ رومانیت کی تحریک تھی۔ ان لوگوں کا استدلال تھا کہ انسانی تجربات کے ادراک کے لیے رومانی اندازِ فکر مؤثر ذریعہ ہے۔ وکٹر ہیوگو، چارلس آگسٹن، پراسپر مریمی اور الیگزینڈر ڈوما اس ضمن میں اہم نام ہیں۔[99]

جبکہ جرمنی میں رومانیت:

> مطلقیت اور عقلیت پرستی کے بطن سے نکلی تھی۔ یہ رومانیت فی الواقع وجود کی انفرادیت (آزادی) کے تحفظ کا منشور تھی جو بعض کے اجتماعی اور تعمیمی تصور کے خلاف ذاتی تجربے اور جذبے کی قدر و قیمت کا شعور عام کرنا چاہتی تھی۔[100]

ایڈگر ایلن پو جمالیات پر زور دیتا ہے۔ الغرض یورپ اور امریکا کے مختلف حصوں میں کہانی کا جنم انیسویں صدی کے پہلے نصف ہی میں ہوا اور مختلف تحاریک بھی یکے بعد دیگرے تمام یورپ میں پھیلیں۔ تاہم قدرے اختلاف کے باوجود روایتوں کا سرچشمہ مقامی حالات کے ساتھ ساتھ ان بڑی تحاریک سے بھی پھوٹا جو بہر حال یورپ کو اکائی میں پروتا ہے۔

مغربی افسانے کی اہم اور قدیم روایت مذہبی دروبست میں کھلتی ہے۔ پہلے یہودیت اور پھر عیسائیت نے مغربی ادب کو متاثر کیا۔ چنانچہ ادب کی ایک روایت مذہب کے حوالے سے سامنے آتی ہے۔ قدیم و جدید ادب کی اساس اسی پر ہے۔ اناطول فرانس (Anatole France) کی کہانی "Our Lady's Jaggler" اسی رنگ کی جدید کہانی ہے۔

دوسری اہم روایت مقامیت سے ابھری ہے۔ یہ مقامیت بھی دو سطحی ہے۔ ایک ملکی جغرافیہ اور دوسرا جغرافیے کے اندر مختلف علاقے۔ امریکا میں خانہ جنگی (1861ء–1865ء) کے بعد لکھے جانے والے افسانوں میں یہ پہلو غالب رہا۔ پو اور ہاتھورن نے بھی اس رنگ میں لکھا۔ ان میں لانگ سٹریٹ، تھارپ اور ہوپر خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اس طرح امریکا میں مغرب کے نمائندوں میں برٹ ہارٹ (Francis Bret Harte)، مارک ٹوئن (Mark Twain) اور مشرقی علاقوں کی فضا کو افسانوں کا پس منظر بنانے کے لیے میری ہیریٹ، بیچر شو، ولکنز فری مین (Wilkins Freeman) قابل ذکر ہیں۔[101]

سینکلر لیوس (Sinclair Lewis) کی کہانیاں نیویارک اور فاکنر (William Faulkner) کا ناول "The sound and Fury" (1929ء) کا سارا منظر نامہ میسی سپی (Missi Sipi) کی فضا میں کھلتا ہے [102]۔ یہ انداز زیادہ شدت کے ساتھ نہ سہی، دھیمے رنگ میں یورپ کے دیگر علاقوں میں نظر آتا ہے۔ جن میں رُڈیارڈ کپلنگ (RudyardKipling)، چیخوف (Chekov) اور موپاساں (Maupassant) جیسے بڑے فنکار شامل ہیں۔

مغربی افسانے کی تیسری روایت حقیقت نگاری کی تحریک تھی جو امریکہ میں یورپ کے مقابلے میں قدرے تاخیر سے شروع ہوئی۔ہنری جیمز (Henry James)، ہملین گارلینڈ (Hamlin Garland)، ولیم ڈین ہاویلز (William Dean Horvels) نے امریکا میں حقیقت پسندی کی اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ خاص طور پر ہنری جیمز کے اس تحریک کے سلسلے میں The Art of Fiction میں نہ صرف افسانے کے سلسلے میں فن اور فلسفے کی وضاحت کی بلکہ اپنے نقطہ نظر کا بھرپور اظہار کیا۔

اسی دور میں سٹیفن کرین (Stephen Crane) اور تھیوڈور ڈریزر (Theodore Dreiser) نے اپنے لیے حقیقت نگاری سے اگلا قدم اٹھا کر فطرت نگاری کا نظریہ ابھارا۔ فرانس میں ایملی زولا (Emile Zole)، موپاساں، فلابیر (Flaubert) اور کئی دیگر ادیبوں نے حقیقت نگاری کے رنگ کو اپنایا۔ جہاں تک روسی کہانی کا تعلق ہے، وہ صدیوں سے جاری حقیقت نگاری کے اسلوب کے رنگ میں جاری تھا۔ اس ضمن میں آندرے بیلی (Andre Balley) علامت کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے:

> فن اصلاً پیکروں میں ان اقدار کا علامتی پیرہن ہے جو حقیقت (خارج کے تجربات) سے تشکیل پاتی ہیں ..... جہاں تک گزشتہ دہائی میں لکھے جانے والے ادب کا تعلق ہے، اسے ہیئت کے اعتبار سے اپنے اس ادب سے قطعی الگ نہیں کیا جا سکتا، جو صدیوں سے یہاں تخلیق ہو رہا ہے۔[103]

یعنی روسی ادب ہمیشہ سے حقیقت نگاری کی تحریک کا علمبردار رہا ہے۔

امریکا کے حوالے سے ایک اور روایت نے جنم لیا۔ ٹیلز، فیبل اور فیری ٹیلز میں ہمیشہ بادشاہوں کا ذکر ہوتا تھا۔ یہ بات طنزاً کہی جاتی ہے کہ نئی جنم لینے والی کہانی کو نیچے لا کر متوسط طبقے کی چیز بنایا گیا۔

اور یہ اتفاق ہے کہ ابتدائی افسانے کے ایام میں مختصر افسانہ انہی طبقات میں مقبول ہوا۔ یہ کہا گیا کہ لوگ افسانے میں اپنے آپ کو تلاش کرتے ہیں۔ یعنی مختصر افسانہ ان طبقات کے سماجی کردار کا احاطہ کرتا ہے۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ آج پوری دنیا میں کہانی کا مقبول رنگ سماجی عکاسی ہی ہے۔

انیسویں صدی کے وسط میں جب فرانس میں حقیقت پسندی کی تحریک عروج پر تھی، ممتاز شاعر اور نقاد بودلیئر (Baudelaire) نے ایڈگر ایلن پو کا ترجمہ (1825ء) کر کے اسے علامت نگار کے طور پر متعارف کرایا۔ اس ضمن میں اینڈ منڈ ولسن کہتا ہے:

> But a more important prophet of symbolism was Edger Allen Poe. [104]

یہاں یہ بات دلچسپ ہے کہ علامتی تحریک نے سن و سال کے اعتبار سے انیسویں صدی کے آخری ربع میں جنم لیا مگر اصلاً یہ تحریک انیسویں صدی کے وسط میں فرانس میں متعارف ہو چکی تھی اور امریکا میں پوؔ کی شکل میں پہلے سے موجود تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں پورے یورپ میں پھیل کر ایک مضبوط روایت بن گئی۔

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ "The New Encyclopaedia Britannica" - Volume:10, 15th Edition, Printed in U.S.A - 1997, Page: 761

2۔ Lenard R.N. Ashley "The History of the Short-Story", Bureaue of National and Cultural Affairs,US Information Agency, Washington, U.S.A., 1984,Page:3

3۔ Divije I. Burtain, "Literature study in the High School" Holt, Reneheart and Winston, IMC. New York, U.S.A., Jan 1967, Page:167

4۔ Edgar Allen Poe "Selection from the Critically Writings" compiled by Arthur Robinson Quinn Alfred A Knops New York, Third Edition1958, P#958

5۔ پروین اظہر، ڈاکٹر، ''اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، طبع اول، 2000ء، ص 13

6۔ جولیا لین، آن لائن مضمون برائے وکی پیڈیا، http://en/wikipedia.org/wiki/Short story

7۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''مختصر افسانہ عہد بہ عہد''، مقبول اکیڈمی لاہور، 1992ء، مقدمہ ص 10

8۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، ''اردو کی ادبی تاریخ کا خاکا''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول ص 25

9۔ سعادت حسن منٹو، مشمولہ ''نقوش'' - افسانہ نمبر، سمپوزیم 1955ء، ص 468

10۔ وقار عظیم، پروفیسر، ''فن افسانہ نگاری''، اردو مرکز، لاہور، 1961ء، ص 8

11۔ وقار عظیم، پروفیسر ''فن افسانہ نگاری''، ادارہ اشاعت اردو، کراچی، طبع اول اکتوبر 1949، ص25

12۔ محمد احسن فاروقی، ''فکشن اور تکنیک'' مشمولہ ''سیپ'' کراچی۔ شمارہ 29، 1963ء، ص 193

13۔ ارسطو، ''بوطیقا''، (ترجمہ) عزیز احمد۔ درد اکیڈمی، لاہور، 1965ء، ص 47

14۔ اس پر تفصیلی بحث آگے چل کر ہو گی۔

15- Webster's Ninth New Colligiate Dictionary" Merriam Webster - G&C Merriam Companyo Massachusetes, U.S.A. 1985, Page:1211

16- ''قاموس الاصطلاحات''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع دوم 1982ء، ص 785

17- قومی انگریزی اردو لغت، جمیل جالبی، ڈاکٹر، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1992ء، ص 2047

18- فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1991ء، ص 417

19- "English Dictionary" No.1 Publishing Co. Limited, London, Page 415

20- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English", A.S Honby Oxford University Press, 1991, 4th Edition - Page 1319

21- ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ستمبر 1985ء، ص 47

22- ممتاز شیریں، ''معیار''، نیا ادارہ، لاہور، طبع اول، 1963، ص 17

23- ن۔م۔راشد، ''مقالات''، مرتبہ: شیما مجید، الحمرا پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد، 2002ء، ص 241,240

24- عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''ناولٹ کی تکنیک'' مشمولہ ''نقوش'' کراچی، شمارہ 19,20، اپریل 1952، ص 36

25- "A Dictionary of Literary Terms", Martin Grey, Long man Group UK Limited, 1994, P-286

26- Laurence Perrine "Story and Structure", Harcount - Brace Inc, New York - 5th Edition, 1978, Page 112

27- ایضاً، ص 120

28- Robert Boynlon "Introduction to the Short-Story", Haydon Book Company, U.S.A., 1978, Page 13

29- Laurence Perrine "Story and Structure", Page 43

30- Robert Boynlon "Introduction to the Short-Story", Page 26

31- غلام عباس، ''آنندی''، ابلاغ پبلشرز، لاہور، 2001ء

32۔ رشید امجد، ''بے زار آدم کے بیٹے''، دستاویز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول 1974،
33۔ انور سجاد، ''استعارے''، اظہار سنز، لاہور، طبع اول 1970ء
34۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، ادارہ ادب وتنقید، لاہور، 1986ء، ص 30
35۔ عبدالماجد دریابادی، ''فلسفہ جذبات''، انجمن ترقی اردو، دکن، س ن، ص 242
36۔ عبدالمغنی، ڈاکٹر، ''معیار و اقدار''، حکمت پبلی کیشنز، پٹنہ، 1981ء، ص 33
37۔ راجہ راجیسور راؤ اصغر، ''ہندی اردو لغت''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم 1988ء، ص 344
38۔ جاوید لاہوری، ''اسلوب کا مسئلہ'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، سالنامہ جنوری 1967ء، ص 186
39۔ Encyclopaedia Britannica"
40۔ F.Steingass - "A Comprehensive Persian - English Dictionary" Oriental Book Reprint Corporations, First Indian Edition, 1972, P:128
41۔ F. Steingass - "A Dearners Arabic - English Dictionary", Asian Publishers, 1978, P:130
42۔ Jamil Jalbi, Dr, "Qaumi-English-Urdu Dictionary", 1982, P # 1046
43۔ فیروزالدین، مولوی، ''فیروز اللغات - اردو جامع''، (نیا اڈیشن)، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ص 94
44۔ وارث سرہندی، ''علمی اردو لغت'' (جامع)، علمی کتاب خانہ، لاہور، طبع 2003، ص 106
45۔ نورالحسن نیر، مولوی، ''نوراللغات'' (جلد اول۔ الف۔ب) نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم 1989ء، ص 311
46۔ محمد عبداللہ خویشگی، ''فرہنگ عامرہ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول جون 1989ء، ص 36
47۔ سید احمد دہلوی، مولوی، ''فرہنگ آصفیہ'' (جلد اول)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986ء، ص 120
48۔ A.E. Darby Shire "A Grammar of Style",Andre Deu Sch,London,1971,P#7
49۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ - فنی وتکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، طبع اول نومبر 1986ء، ص 91,90
50۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول جون 2003ء، ص 13,12

51۔ ممتاز شیریں، معیار، ص 17

52۔ بحوالہ ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ'' از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص 13

53۔ ایضاً، ص 13

54۔ ایضاً، ص 14

55۔ ایضاً، ص 14

56۔ ایضاً، ص 14

57۔ بحوالہ ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ'' از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص 15,14

58۔ ایضاً، ص 15

59۔ رشید امجد، ڈاکٹر

60۔ سید عابد علی عابد، ''اسلوب''، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع دوم، 1996ء، ص 36

61۔ ایضاً، ص 39

62۔ ایضاً، ص 41

63۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''افسانے کی حمایت میں''، مکتبہ جامعہ نئی دہلی لمیٹڈ، بھارت، مئی 1982ء، ص 119,118

64۔ غلام جیلانی اصغر، ''سوال یہ ہے'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، شمارہ خاص 4، 1966ء، ص 46,45

65۔ جمیل آذر، ''سوال یہ ہے'' مشمولہ ''سوال یہ ہے'' مرتبہ: نوشی انجم، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 2004ء، ص 100

66۔ بحوالہ ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، مترجم: جمیل جالبی، ڈاکٹر، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع ششم 2000ء

67۔ Ronald Barthes, "Writing Degree Zero And Elements of Semiology" Translated from French by Annette Laveers Adn Colin Smith, Jonathan Cape Ltd, London, 1984, P # 13

68۔ ریاض احمد، ''اسلوب'' مشمولہ ''نئی تحریریں''، حلقہ ارباب ذوق لاہور، نومبر 1957ء، ص 69

69۔ ن۔م۔راشد، ''مقالات'' مرتب: شیما مجید، ص 224

70۔ ایضاً، ص 224

71۔ ایضاً، ص 229

72۔ بحوالہ ''کلاسیکیت اور رومانیت'' از یوسف زاہد، خلوت کدہ، سمن آباد، لاہور، 1976ء، ص 120

73۔ ابو الاعجاز حفیظ صدیقی، ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، ص 13

74۔ ذوالفقار احمد تابش، ''سوال یہ ہے''، مشمولہ ''اوراق''، لاہور، سالنامہ جنوری فروری 1976ء، ص 17

75۔ احمد حسین قمر (ترجمہ)، ''طلسم ہوشربا''، نولکشور پریس، لکھنؤ، س ن، بار دوم 1978، ص 190

76۔ میر امن دہلوی ''باغ و بہار''، مکتبہ خیابانِ ادب، لاہور، 1966ء، ص 176

77۔ رشید امجد، ''دشت نظر سے آگے''، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، 1991ء، ص 49

78۔ طارق سعید، ''اسلوب اور اسلوبیات''، نگارشات، لاہور، طبع اول 1998ء، ص 175

79۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ص 16

80۔ ایضاً، ص 16

81۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''رویے اور شناختیں''، مقبول اکیڈمی، راولپنڈی، 1988ء، ص 30

82۔ ایضاً، ص 31

83۔ X.J.Kennedy "An Introduction to Fiction, Poetry and Drama", 3rd Edition,Little Brown and Company, Bostan, Page 11

84۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب انگریزی''، کراچی یونیورسٹی، کراچی، طبع اول، 1986ء، ص 126

85۔ X.J.Kennedy/dana Gioia, "An Introduction to Fiction, Poetry and Drama, Longman o London - 7th Edition, 1999, P#1026

86۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب انگریزی''، ص 318,319

87۔ George Sampson, "The Concise Cambridge History of English Literature" Cambridge University Press - U.S.A,3rd Edition,1990,P#376

88۔ http://en.wikipedia.org/wiki/List of the fairy tales - (wikipedia, the free encyclopaedia)

89۔ "The New Encyclopaedia Britannica" P#761

90۔ http://titan.iwu.edu/~jplath/sschron.html

91- Calvins Brown "The Reader's Companion to World Literature" A Mentor Book - New American Library, New York, U.S.A. 2nd Edition, June 1973, P:415

92- Edger Allen Poe "Hawthorne's Twice-Told Tales" published Adger's Complete Works Edition Arllier Hobson Quinn, Alfred A Knopf, New York, 1958, P#946,947

93- "Literary History of the United States" compiled by Robert E. Spiller, Maemillan Publishing Company, New York, 4th Edition, 1974, P#689

94- Edger Allen Poe "Hawthorne's Twice-Told Tales", P#951

95- مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر،''اردو افسانے کا ارتقا''، مکتبہ خیال، لاہور، 1887ء، ص 395

96- مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر''داستان نگاری کی روایت اور اردو افسانہ'' مشمولہ ''ماہ نو'' لاہور، اپریل 1992ء، ص 72

97- Warner P. Friedrich "German Literature" Burnes and Noble - New York, 1998, P#139

98- Friederich Werner P, History of German Literature, Barues and Nobel, New York, 2nd Edition, 1961, P:100

99- Friederich Werner P, History of German Literature,
''ہمایوں'' لاہور، فرانسیسی ادب نمبر، مرتب: سعادت حسن منٹو

100- شمیم حنفی، ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' مکتبہ جامع، دہلی، 1977، ص 161,160

101- مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر،''اردو افسانے کا ارتقا''، ص 393,392

102- اعجاز راہی، ڈاکٹر،''سات نوبل انعام یافتہ ادیب''، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، 1994ء، ص 141

103- James West, "Russian Symbolism", Mathone and Company Limited, London, 1970, P#108

104- Edmund Wilson "The Exeles Castle" - Charles Seriber,New York, 1936, P#46

باب دوم

اُردو افسانے کا دورِ اوّلین

ا۔ مشرق میں کہانی کی روایت اور افسانہ۔ پس منظر:

گزشتہ باب میں مغربی افسانے کی روایت کا اس لیے قدرے تفصیل سے ذکر کیا گیا کہ اردو میں افسانے کی روایت مغرب سے آئی ہے۔ نتیجتاً نہ صرف فنی لوازم بلکہ تکنیک کی سطح پر بھی بعض عناصر مستعار لیے گئے ہیں۔ مغربی اور اردو افسانے کا بنیادی فرق یہ ہے کہ مغرب میں کہانی کا سفر ایک تسلسل کے ساتھ جدید دور میں داخل ہوا ہے۔ لیکن جب ہم اردو کی روایت کا جائزہ لیتے ہیں تو یہاں ایک طرف تو کہانی کی مختلف روایتیں سفر کرتی دکھائی دیتی ہیں تو دوسری طرف افسانے کا فن براہ راست مغرب سے حاصل کیا جاتا ہے۔ اسی لیے ہم اپنے مختصر افسانے کے بعض عناصر کو تو اپنی قدیم روایت سے جوڑ سکتے ہیں لیکن جب مختصر افسانے کے فن اور تکنیک کا ذکر آتا ہے تو زیادہ تر مغربی افسانے کی روایت ہی اردو افسانے کا پس منظر بنتی ہے۔

اگر ہم اپنے ہاں کہانی کی روایت کا جائزہ لیں تو اس ضمن میں ایک طرف تو عربی اور فارسی کے قصے کہانیاں ہیں جن میں ''الف لیلہ'' کو بنیادی حیثیت حاصل ہے تو دوسری طرف فارسی سے اردو میں داخل ہونے والے قصے ہیں جن کی بڑی مثال ''باغ و بہار'' ہے۔ خود اردو میں لکھی گئی داستانیں بھی دستیاب ہیں۔ جبکہ کہانی کی ایک روایت ہندوستان کے اپنے خمیر سے بھی پھوٹی ہے جس کا سرا ہندوؤں کی مذہبی کتابوں بالخصوص ''مہابھارت'' اور ''رامائن'' کی کہانیوں سے ملتا ہے۔

قدیم کہانیوں کا ذکر کرتے ہوئے ہم اکثر داستان ہی کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ داستان نے اس وقت جنم لیا تھا جب انسان کے تخیل نے عقل سے ماورا دنیاؤں میں جھانکنا شروع کیا۔ اسی لیے داستان کو صریحاً تخیلی چیز سمجھا جاتا رہا ہے اور یہ کہ انسانوں کی دنیا سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ اگرچہ داستانوں کا سارا ماحول، اس کے کردار اور اس کی دنیا انسانوں کی دنیا سے نسبت نہیں رکھتی، تاہم اگر بغور

جائزہ لیا جائے تو انسان کی محرومیوں، ناآسودہ خواہشوں اور خوابوں کے حصول کی خواہش ان میں دستیاب ہو گی۔ گلِ مراد کی جستجو میں شہزادے کا سفر، شہزادی کو جن کی قید سے رہائی دلانے کی جدوجہد اور طرح طرح کے مصائب کا سامنا درحقیقت حقائق سے نبرد آزما ہونے کی خواہش ہی کا اظہار ہے۔

> داستانوں میں مافوق الفطرت اشیا، واقعات، مقامات اور کرداروں کی کثرت ہوتی ہے۔ جادو کی چیزوں، جادو کے واقعات، طلسمی شہروں، طلسمی خزانوں، جن، بھوت اور پری جیسی مخلوق کا ذکر عام ہوتا ہے، علت اور معلول کا رشتہ قدم قدم پر ٹوٹتا ہے۔ آدمی بندر بن جاتا ہے اور بندر نستعلیق زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ آدمی پتھر کے مجسمے میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اپنے نجات دہندہ کا انتظار کرتا ہے۔ [1]

یہ داستان کی وہ دنیا ہے جس کے بارے میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ تخیلی دنیا ہے، حقائق اور واقعیت سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ داستان انسان اور اس کے سماج کی عکاسی (Reflection) بھی ہے اور ردِ عمل (Reaction) بھی۔ اس تخیلی دنیا کا خمیر اس کی ان محرومیوں سے اٹھتا ہے جن کا علاج مجبور و مقہور دنیا کی دسترس سے باہر ہوتا ہے۔ چنانچہ ان محرومیوں اور بے بسی سے نکلنے کے لیے وہ اس شہزادے کی تخلیق کرتا ہے جو اسے بالآخر آزاد کرا دیتا ہے۔ چنانچہ جس طرح خوابوں کو انسان کی ادھوری زندگی کی تکمیل کا ایک لمحہ کہا جاتا ہے، اسی طرح داستان جاگتے ہوئے خوابوں کی ایک صورت ہے۔

اکثر ناقدین نے داستانوں کو انسانوں کے جذبات و احساسات کا علامتی اظہار کہا ہے لیکن اس کے باوجود اگر ہم دورِ قدیم کے افسانوی ذوق کا جائزہ لیں تو یہ بات تسلیم کرنا پڑتی ہے کہ داستان سننے کا پہلا اور بنیادی مقصد تفریح حاصل کرنا ہی تھا۔ البتہ داستان کے ذریعے کسی نہ کسی اخلاقی سبق کا فراہم کرنا بھی داستان گو کے مقاصد میں شامل رہا ہے۔

اردو میں داستان نگاری کا ایک دور فورٹ ولیم کالج کے ساتھ شروع ہوا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت کے تعلیمی مقاصد میں آسان نثر کو رواج دینا تھا۔ اس کے سبب سے ایسی کتابیں لکھوائی گئیں جو

سادہ اور عام فہم زبان میں ہوں۔ اس مقصد کے تحت لکھی جانے والی کتابوں میں سب سے زیادہ میر امن دہلوی کی کتاب ''باغ و بہار'' کو شہرت حاصل ہوئی۔ ایک حد تک ہم اسی کتاب کو جدید افسانوی ادب کا نقطۂ آغاز کہہ سکتے ہیں۔ ہر چند کہ اسے فارسی سے ترجمہ کیا گیا تھا اور اس میں داستان کے سبھی لوازم موجود تھے لیکن ''باغ و بہار'' میں کچھ باتیں ایسی آ گئیں جن کا تعلق براہِ راست اس عہد کے معاشرتی احساس سے تھا۔ اگر اس کتاب کے کرداروں پر غور کیا جائے تو سبھی کردار گردوپیش سے منتخب کیے ہوئے لگتے ہیں۔ وہ نہ صرف ظاہری حلیے سے اپنے معاشرتی ماحول کی نمائندگی کرتے ہیں بلکہ ان کی زبان بھی اپنے ماحول کی عکاس ہے۔

> میر امن نے ہر کردار کی حیثیت اور جنس کی مناسبت سے زبان استعمال کی ہے۔ پہلے درویش کی بہن اس سے جس طرح بات چیت کرتی ہے اس سے صاف اندازہ ہو جاتا ہے کہ بہن بول رہی ہے۔ نازنین پہلے درویش سے اس طرح گفتگو کرتی ہے کہ وہ بھی اس کی حیثیت کو سمجھ جاتا ہے۔۔۔ [2]

''باغ و بہار'' کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ اس کے اسلوب سے بعد میں مختصر افسانہ نگاروں نے بھی بہت کام لیا۔ میر امن نے عام بول چال کی زبان لکھ کر اور تہذیب و تمدن کی تفصیل بیان کر کے واقعہ نگاری کے ساتھ ساتھ ماحول کی عکاسی اور فضا بندی کا گُر بھی سکھا دیا۔ ''فسانۂ عجائب'' ایک اعتبار سے اردو کی آخری داستان ہے اور اسے رجب علی بیگ سرور نے صرف اسی لیے لکھا تھا کہ ان کے خیال میں میر امن نے ''باغ و بہار'' میں اردو کا محاورہ تباہ کر دیا تھا۔ یہ داستان بھی بہت مقبول ہوئی اور اس میں بھی سرؔور نے لکھنؤ کی طرزِ معاشرت کو شامل کر کے اپنے جدید ہونے کا ثبوت دیا تھا۔ مگر اسلوب کی سطح پر اس کی زبان چونکہ قدیم رنگ کی تھی لہٰذا آگے جدید نثر کے لیے اس طرح روایت نہ بن سکی، جس طرح ''باغ و بہار'' بنی۔

قدیم داستانوں کی تکنیک بہت سادہ تھی۔ داستان گو کسی واقعے کو آغاز ہی سے بیان کرنا شروع کرتا تھا اور حیرت و تجسس کو برقرار رکھنے کے لیے جابجا تخیلاتی واقعات تخلیق کرتا تھا اور جب اور جہاں چاہتا تھا، وہ قصے کو کسی نئے موڑ سے آشنا کر دیتا تھا۔ داستان گو کا اصل مقصد دلچسپی کو برقرار رکھنا ہوتا تھا۔

یہی وجہ تھی کہ اس کے لیے واقعات میں کسی منطق کو برقرار رکھنا ضروری نہ تھا۔ داستان طرازی میں اسلوب کو ہمیشہ اہمیت حاصل رہی ہے۔ اسلوب کی رنگینی اور دل کشی ہی سے سامع یا قاری مسحور ہوتا تھا۔ داستانی اسلوب کی اصل خصوصیت حیرت اور استعجاب ہے۔ ہمارے ہاں جدید افسانے میں داستانی اسلوب کا استعمال علامت وضع کرنے کے لیے اور دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے اب بھی استعمال میں لایا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے باوجود کہ مختصر افسانے کی آمد کے ساتھ نہ صرف داستان کا عہد ختم ہو گیا بلکہ داستان مختصر افسانے کی باقاعدہ روایت بھی نہ بن سکی، ہمیں یہ بات ماننا پڑتی ہے کہ ہمارے ہاں کہانی کی مختلف روایتیں کچھ نہ کچھ اردو افسانے پر اثر انداز ہوئی ہیں۔ آج جب تمثیلی افسانے کا ذکر کیا جاتا ہے تو اس کی مثال اردو کے قدیم افسانوی ادب میں دستیاب ہو جاتی ہے۔ ملاّ وجہی نے اپنی کتاب ''سب رس'' (1647ء) تمثیلی انداز میں لکھی۔ دکنی ادب کی شاہکار یہ کتاب اس وقت اردو ادب کو تمثیل سے آشنا کرتی ہے جب اس پر انگریزی ادب کا سایہ تک نہ پڑا تھا۔

گزشتہ باب میں مغربی ادب کی روایت میں Tales اور Fables کا بڑی تفصیل سے ذکر کیا گیا۔ جب ہم ہندوستان کے قدیم ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں فیبلز اور ٹیلز کی روایت قدیم ہندی ادب میں دستیاب ہو جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہی روایت انگریزی ادب کی روایت بنی ہے۔ برصغیر کا ایک قدیم کہانی نگار گناڈھیہ (315 ق م) نے اپنے زمانے میں لاتعداد کہانیاں لکھیں جو 1063ء-1088ء میں پنڈت سوم دیوجین نے ''کتھا سُرت ساگر'' کے نام سے مرتب کیں۔ یہی کہانیاں فورٹ ولیم کالج کے تحت 1813ء میں ''بیتال پچیسی'' کے نام سے مظہر علی ولا اور للو لال کوی نے ترجمہ کیں۔ ان کہانیوں کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کے اثرات ''الف لیلہ'' پر بھی پڑے بلکہ تمام عالمی ادب پر ان کے اثرات موجود ہیں۔

> ''بیتال پچیسی'' کے علاوہ گناڈھیہ کی کہانیاں انگریزی میں "Ocean of Story" کے نام سے بھی ترجمہ ہو چکی ہیں جبکہ انہی کہانیوں کے اثرات مختلف ذرائع سے فارسی، عربی اور فرانسیسی تک بھی پہنچے ہیں۔ چاسر نے بھی ان کا اثر قبول کیا ہے جبکہ لافانٹین بھی اس سے محفوظ نہیں ہے۔[3]

ہمارے ہاں جدید افسانے میں انتظار حسین نہ صرف ان کہانیوں کا ذکر کرتے ہیں بلکہ ان کی علامتوں سے کام بھی لیتے ہیں۔ گویا ہندی ادب کا یہ خزینہ بھی ہمارے افسانوی ادب پر اثر انداز ہوا ہے۔ ''کتھا سُرت ساگر'' کے علاوہ ''پنچ تنتر'' اور اس نوع کی دیگر کہانیاں بھی ہماری روایت بنتی ہیں۔

برصغیر کے قدیم افسانوی ادب میں Fables کی روایت بھی نہایت مضبوط ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ روایت تمام تر عالمی ادب پر بھی اثر انداز ہوئی ہے۔

> قدیم ادب میں ''جاتک کہانیاں'' بھی اصلاحی مقصد سے مرتب ہوئیں۔ یہ کہانیاں گوتم بدھ کے فرمودات پر مبنی ہیں اور بجا طور پر حیوانی کہانیوں کا سب سے بڑا مخزن ہیں۔ بدھ کا کہنا تھا کہ آدمی کی مثال بھی بچے کی ہے وہ بھی کہانی سننا چاہتا ہے۔ جاتک کا مطلب جنم ہوتا ہے۔ ان کہانیوں میں گوتم بدھ کے مختلف جنموں کا ذکر ہے جب وہ مختلف جانوروں کی شکل میں تھا۔ جانوروں کے روپ میں وہ جن تجربات سے گزرا، ان کہانیوں میں ان کا ذکر ہے۔[4]

سرسید تحریک کی آمد تک اردو کے نثری ادب میں داستان ہی کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ لیکن اگر ہم داستان گوئی کے سفر پر نظر ڈالیں تو یہ جاننے میں دشواری نہیں ہوتی کہ یہ صنف مسلمانوں کے عیش ونشاط کے ذرائع میں شامل رہی ہے اور عہد زوال میں بھی اس صنف کے تخیلاتی دنیا میں پناہ لینے کا عمل جاری رہا ہے۔ لیکن جنگِ آزادی 1857ء کے ساتھ جب ایک نئے عہد کا آغاز ہوا اور خارجی مسائل نے فراغت کے مشاغل میں رخنہ ڈالا تو ایسی اصناف کی ضرورت محسوس کی جانے لگی جو جدید مسائل سے نبرد آزما ہونے کا راستہ دکھا سکیں۔ اس سے قبل کہ ہم اردو میں مختصر افسانے کی آمد کا ذکر کریں، ضروری ہے کہ جنگ آزادی کے نتائج کا بھی مختصراً جائزہ لے لیا جائے۔

انیسویں صدی میں مسلمانوں کے پُرثروت عہد کے زوال کا عمل جنگِ آزادی کے ساتھ ہی ختم ہو گیا تھا۔ اس بات سے قطع نظر کہ اس زوال کے اسباب کیا تھے، یہ جاننا ضروری ہے کہ زوال کے اثرات کیا تھے اور پھر کتنی دیر تک غلامی کے عہد کی پرچھائیاں مسلمانوں کا پیچھا کرتی رہیں۔

جنگِ آزادی کی ناکامی سے مسلمانوں کو ذہنی، عملی، سیاسی، ثقافتی، اقتصادی اور سماجی ہر سطح پر اذیت

نا کی کا سامنا کرنا پڑا:

1۔ مسلمانوں کا صدیوں سے قائم اقتدار دوسروں نے باہر سے آ کر چھین لیا۔

2۔ حاکم جب محکوم بنے تو برتری کا تصور بھی ان سے جاتا رہا اور ذہنی زیردستی قبول کرنی پڑی۔

3۔ ہندو قوم پہلے بھی خود کو آزاد تصور نہ کرتی تھی چنانچہ مسلمانوں کی جگہ عیسائی حاکم آنے سے اس کے روز و شب پر کوئی فرق نہیں پڑا بلکہ اس نے اس ساری صورتحال کو یہ کہہ کر اپنے حق میں بدل لیا کہ جنگِ آزادی مسلمانوں کا ''کارنامہ'' تھی۔ اس سے اس نے انگریزوں سے قربت کا سامان پیدا کر لیا۔

4۔ انگریزوں نے اقتدار مسلمانوں سے چھینا تھا چنانچہ وہ مسلمانوں کی طرف سے ہمیشہ بدگمان رہے۔ اس سلسلے میں مسلمانوں پر اعلانیہ اور خفیہ حکمت عملی کے تحت اقتصادی پابندیوں کے ساتھ ان کی کردار کشی کو ضروری سمجھا۔

5۔ اس صورتحال سے ہندوؤں نے فائدہ اٹھایا، انگریزوں کی قربت حاصل کر کے معاشی ذرائع پر قابض ہو گئے، ملازمتیں بھی حاصل کیں اور کاروبار میں بھی پھیلنے لگے۔

6۔ انگریز کے خلاف مسلمانوں کے ذہنی تحفظات تھے۔ چنانچہ انہوں نے ذہنی طور پر انگریزوں کی حکمرانی قبول نہ کی جس کے سبب مسلمان مزید معاشی بدحالی کا شکار ہو گئے۔

یہ اور ان جیسے کتنے ہی منفی اثرات کے تحت مسلمان ہر میدان میں پیچھے رہنے لگے۔ پھر رفتہ رفتہ سرسید احمد خان اور دیگر زعماء کی افادی اور مقصدی تحریک نے مسلمانوں کو سہارا دیا۔

سرسید احمد خان کی ادب میں مقصدی اور افادی تحریک کے گہرے اثرات پیدا ہوئے۔ اس دور کے ادب میں یہ اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ مسلمانوں کے پاس یوں بھی نجات کا کوئی راستہ نہ تھا۔ چنانچہ لکھنے والوں نے درباروں سے صدیوں قائم رہنے والا رشتہ اب سماج کی طرف موڑ دیا۔ سماجی و اقتصادی سوچ کے آنے سے مسلمانوں کے اندر پیدا ہونے والی یاسیت کم ہونے لگی اور وہ

حکمرانوں کے ساتھ بتدریج مفاہمت کی فضا پیدا کرنے لگے۔ مفاہمت کے اس راستے پر جہاں انہوں نے بہت سے کام کیے، وہیں مغربی اثرات بھی اب ان کے لیے ناقابلِ قبول نہ رہے تھے۔ اس طرح اردو ادب میں پہلی مرتبہ مقصدی شعروادب کی روایت قائم ہوئی۔ اصلاح پسندی اور معاشرتی ذمہ داری کا احساس اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کا ہاں بھرپور دکھائی دیتا ہے۔ حالی کی ''مسدس مدوجزرِاسلام'' کے علاوہ سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد، اکبرالٰہ آبادی اور شرّر وغیرہ کی تحریروں نے مثبت اثرات پیدا کیے۔

اس صورتحال نے لامرکزیت کو جنم دیا، مگر انیسویں صدی کے ڈوبتے ڈوبتے نثر کی جدید پیرائے میں بنیادیں استوار ہونا شروع ہوگئی تھیں۔ اردو میں قصہ گوئی کے ضمن میں داستانوں کے حوالے سے گفتگو پچھلے صفحات پر آ چکی ہے۔ اس طرح بیسویں صدی کے ساتھ ہی اردو افسانے کی ایک نئی مضبوط روایت نے جنم لیا۔

اگرچہ اس بارے میں تفصیلی بات ہو چکی ہے کہ افسانہ کیا ہے، تاہم ایک مختصر سی بات کہنا باقی ہے کہ جدید کہانی کے عہد میں لفظ افسانہ اور کہانی ایک ہی معنی میں استعمال ہو رہے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب تخیلی کہانی کے لیے لفظ ''افسانہ'' مستعمل تھا۔ افسانہ طرازی کا ایک لحاظ سے منفی معنی میں استعمال عام تھا۔ مثلاً ''کیا افسانہ طرازی کر رہے ہو؟'' جبکہ کہانی میں واقعیت کے وجود کا پتا چلتا ہے۔ پھر بات آگے بڑھی تو افسانہ کہانی کے مترادف قرار پایا۔ یعنی دونوں ایک ہی صنف کے نام ہیں۔ اس کی ایک مثال مغربی کہانی سے دی جا سکتی ہے کہ جب Fables اور Tales نے منصوبہ بند کہانی کی طرف رخ موڑا تو اسے بھی Tales ہی کہا گیا۔ بہت دیر کے بعد Tales اور Short Story کو الگ الگ دیکھا گیا مگر جدید اور منصوبہ بند کہانی کے آغاز میں اسے افسانہ ہی کہا گیا گو کہ کہانی بھی کہا جاتا رہا اور آج کے عہد میں دونوں مترادف کے طور پر مستعمل ہیں۔

جس طرح انگریزی ادب میں "Short Story" کے لفظ تک پہنچتے پہنچتے افسانے کی صنف کے لیے کئی الفاظ استعمال ہوئے جیسے آرٹیکل (Article)، ٹیل (Tale) اور اسکیچ (Sketch) وغیرہ۔ اسی طرح اردو میں بھی مختصر افسانے کی آمد سے پہلے ''خاکا'' کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے۔ شہزاد منظر نے ڈاکٹر شائستہ

اختر بانو کی ایک رائے کا ذکر کیا ہے:

> اردو میں مختصر افسانے کی ابتداء کے بارے میں ڈاکٹر شائستہ اختر بانو (بیگم شائستہ اکرام اللہ) کا خیال ہے کہ اس کی داغ بیل ''اودھ پنچ'' (1877ء) کے صفحات میں ڈالی گئی۔ منشی سجاد حسین اور ''اودھ پنچ'' کے دوسرے مضمون نگاروں کے مزاحیہ خاکے اردو کے مختصر افسانوں کے اولین نقوش ہیں۔ موسموں اور تہواروں کے متعلق مزاحیہ مضامین مثلاً محرم، عید، شب برات، بسنت اور ہولی کے سلسلے میں مضامین اس طرح لکھے گئے کہ وہ انگریزی کے اسکیچ یعنی خاکا معلوم ہوتے ہیں۔ یہ ایسے خاکے ہیں جن میں مختصر افسانے کی بعض خصوصیات موجود ہیں۔[5]

قرۃ العین حیدر نے بھی کچھ اسی قسم کی رائے کا اظہار کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> اواخر انیسویں صدی سے ''ایسّے'' اور ''اسکیچ'' اردو میں مقبول ہو چکے تھے۔ منشی سجاد حسین، منشی جوالا پرشاد شوق، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، نواب سید محمد آزاد اور علی محمود شمسی کے خاکوں نے مختصر افسانے کا بیج بو دیا تھا۔[6]

اس میں شبہ نہیں کہ مختصر افسانے کی آمد سے قبل ہمارے ہاں ایسی تحریریں لکھی جانے لگی تھیں جن میں افسانے کے عناصر موجود تھے لیکن ''مختصر افسانہ'' کا لفظ انگریزی کی افسانوی روایت کے ساتھ داخل ہوا۔ ''سجاد حیدر یلدرم نے پہلی بار شارٹ سٹوری کے مفہوم میں لفظ ''افسانہ'' استعمال کیا۔''[7]

بلاشبہ اردو میں کہانی کہنے اور سننے کی روایت نہ صرف قدیم ہے بلکہ اپنی بنت اور وسعت کے اعتبار سے عالمی سطح تک رسائی رکھتی ہے۔ اور اس میں بھی شبہ نہیں کہ داستان کی تکنیک اور اسلوب نے اردو افسانے پر گہرے اثرات چھوڑے ہیں لیکن جہاں تک مختصر افسانے کا تعلق ہے اس کی ہیئت اور فنی لوازم مغرب کے افسانوی ادب کے ساتھ بھی جوڑے جاتے ہیں۔ اسی لیے جہاں اردو افسانے میں تکنیک اور اسلوب کی سطح پر مشرقی داستانوں سے فیض اٹھایا گیا، وہاں مغربی افسانوی ادب سے بھی استفادہ کیا گیا۔

ب۔ اردو افسانے کی ابتدا میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات:

اب تک کی تحقیق کے مطابق یہ بات یقین سے کہی جا سکتی ہے کہ اردو افسانہ کی با قاعدہ ابتدا بیسویں صدی کے آغاز میں ہوئی۔ اردو ادب کے قصوں کو جدید مختصر افسانے کا نام دیا گیا لیکن بعد میں اسے افسانہ کہا جانے لگا۔ وقت کی یہ اہم ضرورت اردو افسانے کی پیدائش کا سبب بنی۔ بیسویں صدی کے آغاز میں ہندوستان کے سیاسی پس منظر میں مختلف سیاسی اور اصلاحی تحریکیں جاری تھیں۔ زندگی کا پورا چلن بدل گیا تھا۔ وقت کی رفتار تیز ہو چکی تھی۔ مشینوں کی آمد سے ایک نیا سماجی ڈھانچا ترتیب پا رہا تھا اور پرانی معاشرتی روایت کی بجائے نئی تہذیب جنم لے رہی تھی۔ چنانچہ فراغت اور فرصت کا جو ماحول ہندوستانی معاشرے میں پہلے موجود تھا وہ اب بدلتی ہوئی معاشرتی قدروں میں میسر نہ رہا چونکہ وقت کی قدر و قیمت کے پیمانے بدل چکے تھے اس لیے لوگوں کے پاس اب طویل داستانیں پڑھنے کا وقت نہ رہا تھا۔ اس کے علاوہ پریس کی ایجاد کے ساتھ ہندوستان میں اخبارات و جرائد کی اشاعت کا سلسلہ بھی جاری ہو چکا تھا۔ چنانچہ اخبارات اور رسائل کی طرف سے یہ ضرورت سامنے آئی کہ قارئین کو پڑھنے کے لیے ایسا مواد دیا جائے جو ایک ہی نشست میں پڑھا جا سکے۔ اردو اخبارات میں مضامین، چٹکلے، سفرنامے، کہاوتیں، غزلیں اور ناولوں کی قسطیں شائع ہونے لگیں۔ 1878ء میں اردو اخبار نے ''فسانۂ آزاد'' کی اشاعت کا سلسلہ شروع کیا۔ اس کے بعد عبدالحلیم شرر لکھنوی نے 1881ء میں ہفتہ وار ''محشر'' جاری کیا۔ 1887ء میں ''دلگداز'' جاری کیا۔ اور اسی طرح ہفتہ وار ''مہذب'' اور پندرہ روزہ ''پردہ''، ''عصمت''، ''اتحاد'' نکالے۔ ماہ ناموں میں ''العرفان''، ''دل افروز'' کے نام بھی ملتے ہیں۔ بہرحال شرر کے جاری کردہ جرائد میں سے ''دلگداز'' کو سب پر فوقیت حاصل رہی۔ اس میں باقاعدگی سے قسط وار ناول اور قصے شائع کیے جاتے رہے۔ 1901ء میں لاہور سے ماہنامہ ''مخزن'' جاری ہوا جس کے بانی شیخ عبدالقادر تھے۔ اسی طرح کانپور سے دیا نرائن نے ''زمانہ'' کے نام سے پرچہ جاری کیا۔ اس طرح اس دور میں جاری ہونے والے کم و بیش تمام رسائل اور جرائد میں طویل قصے اور قسط وار ناول شائع کرنے کا رجحان عام تھا۔ ہندوستانی ادیبوں کو مختصر ناول اور مختصر افسانے لکھنے کی طرف مائل کیا گیا۔ چنانچہ داستانوں کی جگہ ناول نے اور قسط وار قصوں اور کہانیوں کی جگہ افسانہ نے لے لی۔

اردو میں سب سے پہلا افسانہ یا سب سے پہلا افسانہ نگار متعین کرنا بدستور مشکل کام ہے۔ کچھ ناقدین نے ''پیارے لال آشوب'' کے ''من سکھی اور سندر سنگھ'' کو اردو کا پہلا مختصر قصہ یا افسانہ قرار دیا ہے لیکن چونکہ اس میں کرداروں کا ایک جنگل ہے اور رسومات کی جا بجا تفصیلات بیان کی گئی ہیں اس لیے یہ تخلیق افسانے کی حدود سے نکل جاتی ہے اور ناول کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ اسی طرح انشاء کی ''رانی کیتکی کی کہانی'' اولین افسانہ کا اعزاز حاصل نہیں کر سکی۔ کیونکہ اس میں ایک طرف مافوق الفطرت عناصر کا سہارا لیا گیا ہے تو دوسری طرف اس میں وحدت تاثر کا بھی فقدان ہے۔ اسی طرح لاہور کے ''رفیق ہند'' میں 1899ء میں لاہور کی ایک معروف شخصیت محرم علی چشتی نے ایک سچا واقعہ ''خراٹے کی طرح بند کیئے گئے'' کے عنوان سے تحریر کیا۔ اس واقعہ کو بیان کرنے کی تکنیک فنی اعتبار سے مختصر افسانے کے قریب تھی۔ اس میں ایک قصہ بھی ہے پلاٹ کا ایک قدرتی ارتقا بھی موجود ہے۔ مرکزی خیال بھی پایا جاتا ہے اور شخصیت کے ایک ہی رخ کو نمایاں طور پر پیش کرنے کی کوشش بھی موجود ہے لیکن بعض فنی اسقام کی وجہ سے اسے بھی افسانے سے خارج کر دیا گیا۔ بہرحال یہ موضوع ابھی تشنہ ہے اور ایک صدی پہلے کے اخبارات اور رسائل کو اچھی طرح کھنگالنے ہی سے کوئی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی کے شروع میں اردو کے جن ادیبوں نے مختصر قصہ یا افسانے لکھنے کی طرف شعوری توجہ دی ان میں اولین نام راشدالخیری، سجاد حیدر یلدرم، نواب رائے (پریم چند)، خواجہ حسن نظامی اور نیاز فتح پوری کے ہیں۔

سجاد حیدر یلدرم کی اولین تخلیق ''خارستان و گلستان'' 1906ء میں منظر عام پر آئی۔ یہ ترکی ادب سے ترجمہ و تصرف کے ساتھ اردو میں منتقل کی گئی تھی۔ نیاز فتح پوری اور خواجہ حسن نظامی نے خود بعض جگہ اس بات کا اشارہ کیا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ یلدرم کے بعد کے لکھنے والے ہیں۔ منشی پریم چند نے شرع میں نواب رائے کے قلمی نام سے لکھنا شروع کیا اور انکا پہلا افسانہ ''دنیا کا سب سے انمول رتن'' 1907ء میں ''زمانہ'' میں شائع ہوا اس لیے انہیں پہلا افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ علامہ راشدالخیری نے 1894ء میں لکھنا شروع کیا اور ان کا پہلا ناول ''احسن و میمونہ'' روحیل کھنڈ گزیٹر میں شائع ہوا اور ان کی افسانہ نگاری کا آغاز شیخ عبدالقادر کے پرچے ''مخزن'' کے صفحات سے ہوتا ہے۔ وہ 1901ء سے 1905ء تک محمد عبدالراشد دہلوی کے نام سے لکھتے رہے۔ 1906ء میں دہلوی کی بجائے خیری انہوں نے

اپنے نام کا حصہ بنا لیا۔ راشدالخیری نے سب سے پہلے افسانہ نما چیز ''نصیراحمد خدیجہ'' کے نام سے لکھی جو ایک خط کی شکل میں ہے اور یہ 1903ء میں ''مخزن'' میں شائع ہوئی۔ راشد الخیری کا ایک اور مختصر افسانہ ''عصمت وحسن'' کے نام سے ''مخزن'' ہی میں 1906ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد ''رویائے مقصود'' 1907ء میں اور ''کثرت از دواج'' 1908ء میں شائع ہوئے۔

خواجہ حسن نظامی نے افسانہ نگاری 1910ء کے بعد شروع کی اور ''غدر دہلی کے قصے'' 1911ء تا 1913ء کے زمانے میں تحریر کیے۔

نیاز فتح پوری کی ادبی زندگی بھی 1910ء سے شروع ہوتی ہے اور اسی سال ان کا پہلا افسانہ بھی شائع ہوا۔ مندرجہ بالا معلومات اور حقائق کی روشنی میں اردو افسانہ لکھنے والوں کی اولین فہرست میں علامہ راشدالخیری، منشی پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے تین نام باقی رہ جاتے ہیں۔ ان میں بھی طبع زاد افسانے لکھنے والے راشدالخیری اور پریم چند ہی ہیں۔

i۔ راشدالخیری (1868ء-1936ء)

راشد الخیری کا پہلا طبع زاد افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' کے عنوان سے شائع ہوا لیکن یہ افسانہ ایک خط کی شکل میں پیش کیا گیا ہے اس لیے اس کو باقاعدہ مختصر افسانہ کی بحث میں عام طور پر شامل نہیں کیا جاتا۔ ایک طویل خط میں لب و لہجے، انداز تخاطب اور مراسلے کو مکالمہ بنا دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے میں بڑی بہن خدیجہ چھوٹے بھائی نصیر کو خط لکھ کر دوسری مری ہوئی بہن کے بچوں کی خراب حالت کی طرف توجہ دلاتی ہے۔ افسانے میں بے ساختہ پن شروع سے آخر تک موجود ہے۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اس تکنیک پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> یہ تکنیک اس دور کے فکشن کی مقبول ترین تکنیک کہی جا سکتی ہے۔ انگریزی ادب میں پہلی بار سیموئیل رچرڈسن (۱۶۸۹-۱۷۶۱ء) نے اس تکنیک کو اپنے تمثیلی قصے ''پامیلا'' میں برتا اور لیو لیپے نے اس تکنیک میں آٹھ خطوط پر مشتمل اپنا افسانہ ''آئینہ'' مکمل کیا۔ [8]

راشدالخیری نے بے شمار افسانے اور دیگر کتب تحریر کیں جن میں سے 38 افسانوی مجموعے، 18 افسانہ نما تحریریں، طویل افسانے اور ناول شامل ہیں۔ مگر انہوں نے افسانے کے فن کو کہیں بھی سامنے نہیں رکھا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کا سارا ادب یکسانیت کا شکار ہو گیا۔ راشد نہ صرف یہ کہ فن کو نظر انداز کرتے رہے بلکہ وفور جذبات، مبالغہ آرائی اور کہانی کے منطقی انجام کی بجائے پہلے سے طے شدہ غیر فطری انجام پر ختم کر دینے کے سبب افسانے کی بنتی ہوئی تکنیک میں اپنا حصہ نہیں ڈال سکے۔ علامہ راشدالخیری کے بارے میں ڈاکٹر انور احمد کا کہنا ہے کہ راشد کی تصانیف ایسی تحریریں ہیں جنھیں فراخدالی سے کام لے کر افسانہ کہہ سکتے ہیں۔

راشدالخیری کے سپاٹ افسانوں کے ساتھ ساتھ اردو افسانہ میں معاشرتی اور سماجی مسائل کے حوالے سے ایک نئی روایت نے جنم لیا جو اردو افسانے کی مؤثر ترین تحریک بن گئی۔

ii۔ پریم چند (1880ء- 1936ء)

پریم چند کی افسانہ نگاری کا آغاز ایک ترجمہ شدہ افسانے ''روٹھی راضی'' سے ہوا جو 1907ء میں شائع ہوا۔ تاہم ان کا پہلا طبع زاد افسانہ ''عشق دنیا اور حب وطن'' بھی 1907ء ہی میں شائع ہوا جس وقت یہ افسانہ لکھا گیا ان دنوں منشی پریم چند نواب رائے کے نام سے لکھا کرتے تھے۔

پریم چند کا فن سماجی حقیقت نگاری ہے۔ اپنے ابتدائی دور میں پریم چند مختلف افسانہ نگاروں اور تحاریک سے متاثر ہوئے مگر رفتہ رفتہ اس سحر سے آزاد ہوتے گئے اور فنی و فکری اعتبار سے اپنا فکری نظام اور اسلوب وضع کر لیا۔ وہ آغاز میں ٹیگور کے افسانے سے متاثر تھے۔ ساتھ ہی مغربی ادب نے بھی ان پر اثرات ڈالے مگر جس فضا نے انہیں زیادہ متاثر کیا وہ ملکی فضا تھی۔ مسعود حسین کہتے ہیں:

> یہ وہ زمانہ تھا جبکہ ملک میں تقسیم بنگال کی وجہ سے شورش تھی، کانگریس میں گرم دل کی بنیاد پڑ چکی تھی اور آزادی کے ترانے پنچم سروں میں گائے جا رہے تھے۔ پریم چند نے انہی واقعات سے متاثر ہو کر 'سوز وطن' کے نام سے افسانے تصنیف کیے۔۔۔[9]

اس بارے میں ''سوزِ وطن'' کے دیباچے میں پریم چند خود کہتے ہیں:

> ہر قوم کا علم و ادب اپنے زمانے کی سچی تصویریں ہوتا ہے، جو خیالات قوم کے دماغوں کے متحرک کرتے ہیں اور جذبات دلوں میں گونجتے ہیں، وہ نظم و نثر کے صفحوں پر ایسی صفائی سے نظر آتے ہیں جیسے آئینے میں صورت۔۔۔[10]

پریم چند کا نقطہ نظر یہ تھا کہ آج کا ادب ملکی ضرورت ہے اس لیے اس میں تبدیلی لانے کی ضرورت ہے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے افسانے کا رخ ملکی مسائل اور سماجی حقیقت نگاری کی طرف موڑ دیا۔

پریم چند نے آغاز سفر میں داستانی تکنیک استعمال کی اور وطن پرستی کے جذبات کو ابھارا۔ پریم چند کا ابتدائی دور بلوغت کے عہد میں داخل ہوا تو وہ شہرت اور پختہ کاری کے اس عہد میں داخل ہو چکے تھے۔ پریم چند کے یہاں بے رحم حقیقت نگاری کے منظر بار بار اس شدت کے ساتھ وارد ہوتے ہیں کہ پڑھنے والے کا دل دہل جاتا ہے۔ اگرچہ ان کو دیہی زندگی کا ترجمان جانا جاتا ہے مگر انہوں نے شہری زندگی کے متوسط طبقات کا بھی بڑی عمیق نظر سے مطالعہ کیا، شہری نفسیات کو سمجھا، رہن سہن، زندگی کے مسائل و وسائل کا مشاہدہ کیا اور اس طرح جو کہانیاں پیش کیں، وہ زندگی کا پرتو ہی نہیں بلکہ خود زندگی بن جاتی ہیں۔ اس کی ایک مثال ''زیور کا ڈبہ'' ہے۔

پریم چند کے کئی افسانے بیانیہ تکنیک اور صیغہ ماضی میں لکھے گئے ہیں۔ ایسے افسانوں میں ''مامتا''، ''بڑے گھر کی بیٹی''، ''راجہ ہردول''، ''رانی سارندھا''، ''خون سفید'' اور ''سوا سیر گیہوں'' قابل ذکر ہیں۔

پریم چند نے اپنے کچھ افسانوں میں کرداروں کو اجاگر کرنے کے لیے خاکا یعنی Sketch کی تکنیک استعمال کی ہے۔ ایسے افسانوں میں ''سر پر غرور''، ''کرموں کا پھل''، ''دفتری'' اور ''شکوہ شکایت'' قابل ذکر ہیں۔ ان افسانوں کو ہم ''افسانہ نما خاکا'' بھی قرار دے سکتے ہیں اور اس کی بہترین مثال ''دفتری'' ہے۔

پریم چند نے اپنے افسانوں میں علامتی و رمزیہ انداز بھی استعمال کیا ہے۔ ''فکر دنیا'' ایک علامتی افسانہ ہے۔ جیک جو ایک موٹا تازہ لحیم شحیم کتا ہے، انگریزوں کی علامت ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

'جیک' بھی اپنی سیدافگنی کے کمال دکھا کر ان کے اس خیال کی تائید کرنے لگا۔ خدا نے مجھے تمھارے اوپر حکومت کرنے کے لیے بھیجا ہے۔ یہ مشیت الٰہی ہے۔ تم بے غل وغش اپنے اپنے گھروں میں پڑے رہو میں تم سے کچھ نہ بولوں۔ اگر کوئی دشمن باہر سے آجائے تو خود اس کا مقابلہ کروں گا۔ میری ذات سے تمھیں کوئی ضرر نہ پہنچے گا۔ میں تمھیں خواب غفلت سے بیدار نہ کروں گا۔ محض تمھاری خدمت کرنے کے صلہ میں کبھی کبھی تم میں سے کسی کا شکار کر لیا کروں گا۔ اس ذرا سی تکلیف سے تم اپنے ملک کے تحفظ کے بار سے سبکدوش ہو جاؤ گے۔ [11]

وہ اپنے بقائے حیات کی دھن میں بھول جاتا کہ یہ علاقہ دوسروں کا ہے اور میں بلا ان کی مرضی کے اس کے اندر قدم رکھنے کا مجاز نہیں ہوں تاوقتیکہ اپنے پنجہ و دنداں سے اپنا استحقاق ثابت کر دوں۔ [12]

''شطرنج کی بازی'' بھی رمزیہ اور علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ افسانے کے دو کرداروں میر اور مرزا صاحب کی حیثیت علامتی ہے۔ لکھنؤ کی عیش پرستی اور سیاسی زوال کی مکمل تصویر نظر آتی ہے۔ دونوں کردار شطرنج کھیل رہے ہیں۔ لکھنؤ کا فرماں روا قیدی بن چکا ہے اور ایک ویران مسجد میں شطرنج کے مہرے آگے پیچھے ہو رہے ہیں۔

مرزا نے کہا: حضور عالی کو ظالموں نے قید کر لیا ہے۔

میر۔ ہو گا۔ آپ کوئی قاضی ہیں۔ یہ لیجیے شہ۔

مرزا۔ حضرت ذرا ٹھہریے۔ اس وقت بازی کی طرف طبیعت نہیں مائل ہوتی۔ حضور عالی خون کے آنسو روتے جاتے ہوں گے۔ لکھنؤ کا چراغ آج گل ہو گیا۔

میر۔ رویا ہی چاہئیں یہ عیش قید فرنگ میں کہاں میسر، یہ شہ۔

مرزا۔ کسی کے دن ہمیشہ برابر نہیں جاتے کتنی سخت مصیبت میں ہے۔ بلائے آسمانی۔

میر۔ ہاں ہے ہی۔ پھر کشت۔ بس دوسری کشت میں مات ہے۔ بچ نہیں سکتے۔

مرزا۔ آپ بڑے بے درد ہیں۔ واللہ ایسا جانکاہ حادثہ دیکھ کر آپ کو صدمہ نہیں ہوتا۔
ہائے حضور جان عالم کے بعد اب کمال کا کوئی قدر دان نہ رہا۔ لکھنؤ ویران ہوگیا۔
میر۔ پہلے اپنے بادشاہ کی جان بچائیے پھر حضور پرنور کا ماتم کیجیے۔ یہ کشت اور مات۔
لانا ہاتھ۔ [13]

دونوں کردار جاگیردارانہ طبقے کے نمائندے ہیں اور جاگیرداری کے زوال کی علامت بن کر اس طبقے کے المیے کو پیش کر رہے ہیں۔ تکرار اور ناممکن باتیں ہوتی ہیں۔ قاعدے اور سلیقے سے شروع ہونے والی بات آخر میں ذاتی حملوں تک پہنچ جاتی ہے:

میر۔ گھاس آپ کے ابا جان چھیلتے ہوں گے۔ یہاں تو شطرنج کھیلتے پیڑھیاں اور پشتیں گزر گئیں۔

مرزا۔ اجی جائیے! نواب غازی الدین کے یہاں باورچی گیری کرتے کرتے عمر گزر گئی۔ اس طفیل میں جاگیر پا گئے۔ آج رئیس بننے کا شوق چرایا ہے۔
رئیس بننا دل لگی نہیں ہے۔ [14]

پریم چند کا فنی و تکنیکی سفر جو ''سوز وطن'' سے شروع ہوا تھا وہ ''کفن'' تک آکر گویا کلائمکس پر پہنچ گیا۔ پریم چند بالآخر کامرانی کے ایک مؤثر جمالیاتی منطقے تک پہنچے بھی تو اس وقت جب ان کا سانس اکھڑ رہا تھا۔ یہ منطقہ ان کی کہانی ''کفن'' (۱۹۳۵) ہے۔

''کفن'' کی کہانی کو پریم چند نے تین الگ حصوں میں بیان کیا ہے۔ پہلے حصے میں کہانی کے کرداروں کا تعارف ہے۔ اور اس تعارف کے ساتھ پس منظر کے طور پر وہ پوری صورتحال ہمارے سامنے آتی ہے جس میں نہ صرف کردار اپنی شناخت کراتے ہیں بلکہ ہر جگہ اپنی حرکات وسکنات کا جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ دوسرے حصے میں مادھو کی بیوی کی موت سے گھیسو اور مادھو پر مرتب ہونے والے حقیقی یا غیر حقیقی اثرات اور کفن کے لیے چندہ کی وصولیاں اور تگ و دو کا ذکر کیا گیا ہے۔

تیسرے حصے میں غربت و افلاس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی بے حسی اور بے ضمیری کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ تکنیکی لحاظ سے پریم چند نے افسانے میں ابتدا سے آخر تک پراسراریت (Mystry) اور

تجسس کا خیال رکھا ہے۔ کہانی کے آغاز ہی میں تجسس کی کیفیت قاری کے دل میں پیدا ہو جاتی ہے اور وہ فنی طور پر افسانہ نگار سے بہت سی توقعات وابستہ کر لیتا ہے۔ کہانی کے آگے بڑھنے سے تجسس کی کیفیت کم اور زیادہ ہوتی رہتی ہے۔ اس کے علاوہ طنز کا عنصر بھی کہانی میں بہت نمایاں ہے۔ طنز کہیں مصنف کے بیانات میں ہے اور کہیں مکالمات میں۔ غرض پورے افسانے میں طنز زیریں لہر کے طور پر موجود ہے۔

دونوں اس وقت شان سے بیٹھے ہوئے پوریاں کھا رہے تھے جیسے جنگل میں کوئی شیر اپنا شکار اڑا رہا ہو۔ نہ جواب دہی کا خوف نہ بدنامی کی فکر۔ ضعف کے ان مراحل کو انہوں نے بہت پہلے طے کر لیا تھا۔

گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقش قدم پر چل رہا تھا بلکہ اسکا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔ [15]

وہ جمانا دوسرا تھا۔ اب تو سب کو کپھایت سوجھتی ہے۔ سادی بیاہ میں مت کھرچ کرو، کریا کرم میں مت کھرچ کرو۔ پوچھو گریبوں کا مال بٹور بٹور کر کہاں رکھو گے۔ مگر بٹورنے میں تو کمی نہیں ہے۔ ہاں کھرچ میں کپھایت سوجھتی ہے۔ [16]

”کیسا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے، اسے مرنے پر نیا کپھن چاہیے“

”اور کیا رکھا رہتا ہے۔ یہی پانچ روپے پہلے ملتے تو کچھ دوا دارو کرتے۔“ [17]

اس افسانے میں پریم چند نے فوٹو گرافی کی تکنیک کا اچھوتا تجربہ کیا ہے مگر اس کے ساتھ حکایتی انداز کی آمیزش نے اصوات میں زندگی اور مناظر میں تحرک پیدا کر دیا ہے۔ مگر جو چیز اس افسانے کو فنی کمال کا درجہ عطا کرتی ہے وہ افسانے میں تمام عناصر و تکنیک، اسلوب منظر نامے اور کرداروں کا وحدت میں ڈھل جانا ہے۔ اور یوں یہ افسانہ شاہکار کا درجہ پاتا ہے۔

iii۔ سید سجاد حیدر یلدرم (1880ء - 1943ء)

سید سجاد حیدر یلدرم نے ترکی میں کافی عرصہ گزارا۔ جہاں برطانوی کونسل خانہ میں ترجمان کی

حیثیت سے متعین رہے۔ ان کا اولین افسانہ ''خارستان وگلستان'' ترکی زبان ہی سے ترجمہ وتصرف ہے اس افسانے کا موضوع رومان ہے اور اس میں داستانوی رنگ کی جھلک نمایاں ہیں۔ ان کی زبان کی رنگینی اور فضا کی تخیلی پرواز داستانی ماحول میں لے جاتی ہے۔ افسانے کا پلاٹ آج سے دس ہزار برس قبل سے انتخاب کیا ہے۔ یہ بحرہند کے کسی تخیلی جزیرے میں واقع ہونے والی کہانی ہے۔

جذبات نگاری، منظر کشی اور تخیلی پرواز کے ساتھ ساتھ پروقار انشاء پردازی بھی یلدرم کا خاصہ ہے۔ سرعبدالقادر یلدرم کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> سجاد حیدر یلدرم کی طرز تحریر میں جو بات ہمیں سب سے زیادہ پسند ہے وہ اس کی جدت اور اچھوتا پن ہے۔ جب کبھی وہ لکھتے ہیں نظم ہو یا نثر اس میں ایک انداز خاص ہوتا ہے۔ جس کا لطف جاننے والے جانتے ہیں۔ مگر یہ محبت و الفت کا افسانہ جس کی تلخیص کے لیے ہم ان کے ممنون ہیں، ان کی روش کے اعتبار سے بھی نرالے ڈھنگ کا ہے۔ تخیل کا جو کمال اس میں دکھایا گیا ہے بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ [18]

یلدرم کو بعض ناقدین نے خوش کن اور پرامید نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے متعلق ایسی آراء بھی دی ہیں جو کم کم نظر آتی ہیں۔ ایسے لوگوں میں شمیم حنفی کا نام بہت اہم ہے:

> یلدرم کی رومانیت کچھ معنوں میں نشاۃ ثانیہ کے مکمل انسان کی تشکیل پر زور دیتی ہے جس میں دیوتاؤں کا جمال اور اسرار بھی ہو اور ارضیت کی مانوس مہک بھی۔ یہ ایک خواب نامہ ہے مکمل انسان کے ذریعے، اپنے آپ میں مکمل مکتفی۔ ایک ایسے معاشرے کا جہاں پورے آدمی کے ساتھ ساتھ ایک پوری عورت کی تصویر بھی سامنے آتی ہے۔۔۔ [19]

یلدرم کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''خیالستان'' فن اور حسن بیان کی وجہ سے ایک خوبصورت تصنیف ہے۔ بحیثیت مجموعی اس دور کے اکابرین لکھنے والوں کے پیش نظر معاشرے کی اصلاح تھی۔ تاہم یلدرم نے اپنے لیے مختلف راہ کا انتخاب کیا۔ اس دور کے افسانوں میں داستانوں کا رنگ اور شاعرانہ کیفیت سے ایک قدرے مختلف تکنیک کا استعمال کیا۔ اس لیے یلدرم کا اسلوبیاتی آہنگ اور تکنیکی رنگ دوسروں سے

جداگانہ ہے۔

تکنیکی لحاظ سے یلدرم کے ہاں مسلسل تبصرہ یعنی Running Commentary کی تکنیک ملتی ہے۔ جیسے ''غربت و وطن'' میں افسانے کے ہیرو رشید پر مسلسل تبصرہ ملتا ہے اور درج ذیل اقتباس میں صیغۂ حال کے باعث سب کچھ آنکھوں کے سامنے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

> رشید، لکھنے کی میز پر داہنا ہاتھ اور ہاتھ پر سر رکھے ہوئے، خیال میں مستغرق بیٹھا ہے۔ لیمپ کی روشنی اس کے چہرے پر پڑ رہی ہے اور بتا رہی ہے کہ گوشہر میں (اس شہر میں جہاں رشید غربت کے دن اُنس و اضطراب کی کچھ عجیب آمیزش کے ساتھ کاٹ رہا ہے) اس وقت خاموشی چھائی ہوئی ہے ۔۔۔لیکن اس کے دل میں خیالات کا طوفان موجزن ہے۔ چارطرف سناٹا ہے۔ اور تاریکی،صرف کمرے میں گھڑی، کھٹ کھٹ کر رہی ہے۔ گلی کا کتا بھونکتا ہے۔قریب کے کمرے میں نوکر دن کا کام کر کے گہری نیند (حیات ساعیانہ کا انعام) سو رہا ہے اور اس کی خرخراہٹ کی آواز یہاں تک آ رہی ہے۔ رشید اپنے خیالات سے عاجز آ کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے اور بہت مضطرب حالت میں، کمرے میں ٹہلنے لگتا ہے اور اپنے دل سے باتیں کرنے لگتا ہے۔[20]

بعد اس کے مصنف رشید کو خودکلامی کی حالت میں دکھاتا ہے اور پھر رشید تسکینِ خاطر کے لیے ایک غزل ہارمونیم پر بجاتا ہے۔ یہ غزل نو اشعار پر مشتمل ہے جو اس مصرعے پر ختم ہوتی ہے:

ع   وطن کا عشق ہے اک روگ میری جاں کے لیے

''چڑیا چڑے کی کہانی'' میں یلدرم نے چڑیا اور چڑے کو متکلم کے روپ میں پیش کیا ہے اور ان دونوں کی زبانی انسانی سماج کے چار تضادات ظاہر کیے گئے ہیں:

پہلا تضاد:

> چھوٹے گھونسلے والا انسان بڑے گھونسلے والے انسان کے سامنے سر جھکا کر ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ اس کی خدمت کرتا ہے۔ لاحول ولا قوۃ[21]

دوسرا تضاد :

> انسان جھوٹا ہے اور اپنے جذبوں کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے یہاں تک کہ وہ اپنی بیوی سے بھی جھوٹ بولتا ہے اور اسے دھوکے میں رکھتا ہے۔[22]

تیسرا تضاد یہ ہے کہ مرد لفظ تو ایک ادا کرتا ہے مگر وقت کے ساتھ اس کے مخاطب بدلتے رہتے ہیں یعنی مرد کے تلون و تغیر اور عہد و پیمان کی طرف اشارہ ہے۔

چوتھا تضاد جس میں چڑیا اپنے آپ کو فرض شناس قرار دیتے ہوئے انسانی معاشرے کے اس میدان حشر سے پردہ اٹھاتی ہے جہاں ایک نسل دوسری نسل کو تخلیق دینے کے بعد اپنی سماجی ذمے داریوں سے کنارہ کش ہو جاتی ہے۔

یلدرم کے یہاں ہندوستان کی نئی ابھرتی عورت کا تصور ملتا ہے۔ ایک لحاظ سے یہ سرسید تحریک کا ردعمل بھی ہے جہاں رومان، عورت اور فردیت کی نفی کی گئی۔ ڈاکٹر محمد حسن کہتے ہیں:

> یلدرم کے افسانوں میں عورت ایک نئے روپ میں جلوہ گر ہوئی، یوں تو حسن کو خلاصہ کائنات اور عشق کو اصل حیات قرار دینے کی روایت ہمارے یہاں پرانی ہے لیکن یلدرم نے اس عورت کو پیش کیا وہ نورانی پیکر نہیں تھی۔ وہ عورت کے ذکر سے نہیں شرماتے بلکہ اسے خوش مذاقی کی دلیل سمجھتے ہیں۔ عورت ان کے ہاں عیاشی اور گناہ کا مظہر نہیں ، لطافت اور زندگی کی صحت مند تصور کی علامت ہے۔۔۔ یلدرم محبت کے روایتی روپ کے بجائے زندہ اور شاداب عشق کے قائل ہیں۔ یلدرم نے عورت کو نسائیت، شعریت اور لطافت کا ستودہ صفات مجسمہ بنا کر پیش کیا ہے اور عشق کو حاصل زندگی اور خوش مذاقی کا آئینہ قرار دیا ہے ۔۔۔ وہ عورت کو سنگھاسن پر ضرور بٹھاتے ہیں لیکن اس کی پوجا نہیں کرتے۔[23]

سجاد حیدر یلدرم کی رومانوی تحریک کو لے کر آگے بڑھنے والوں میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، ل احمد (لطیف الدین احمد) اور سلطان حیدر جوش کا نام اہم ہے۔ جبکہ پریم چند کی فکری و اصلاحی تحریک اور حقیقت پسندی کی روایت کو فنی حسن کے ساتھ آگے بڑھانے والوں میں

سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، حامد اللہ افسر اور پروفیسر مجیب وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

iv۔ سلطان حیدر جوش

اردو افسانے کے ارتقامیں سلطان حیدر جوش کی اہمیت سے انکارنہیں کیا جا سکتا۔فکری اعتبار سے جوش اصلاحی نقطہ نظر رکھتے ہیں لیکن انداز بیان کے اعتبار سے وہ خالص رومانی دبستان سے تعلق رکھتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ انہوں نے یلدرم اور پریم چند کے اثرات کو بیک وقت اپنے افسانوں میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان کے فن وفکر کے بغور مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ طبعاً ان کا جھکاؤ یلدرم کی طرف ہے۔ جہاں تک جوش کے افسانوں میں تکنیک کا تعلق ہے جوش کا اپنا بیان ہے:

> میں نے ہمیشہ افسانہ اس وقت لکھا جب خود بخود میری طبیعت میں اس کے لکھنے کی تحریک پیدا ہوئی۔ کبھی یہ تحریک دفعتاً وجود میں آئی اور کبھی مہینوں میں اس حد تک پہنچی کہ میں پوری طرح اس کو محسوس کر سکا۔ اس تحریک کے وجود میں آنے کے اسباب بھی مختلف ہوئے۔۔۔ اس مخصوص تحریک کو افسانہ کے سانچے میں ڈھالنا بالکل ایسا ہی کام ہے جیسے گوندھی ہوئی مٹی سے مختلف اقسام کے رنگ برنگ کھلونے بنانا۔ [24]

v۔ نیاز فتح پوری

اردو میں جب بھی رومانوی افسانے کا نام آتا ہے تو ذہن فوراً نیاز فتح پوری کی طرف جاتا ہے۔ اردو افسانے کے بانیوں میں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ساتھ نیاز کا نام بجا طور پر لیا جا سکتا ہے۔ وہ طبعاً رومان پرست تھے اور بہت جلد رومانوی ادیبوں کے گروہ میں شامل ہو گئے۔ انکے افسانے خالص رومانی اور تاثراتی انداز کے ہیں۔ اگر چہ انہوں نے مذہبی ریاکاری اور مولویانہ ذہنیت کی تنگ نظری کو بھی موضوع گفتگو بنایا اور اس طرح سماجی اصلاح کا پہلو بھی ان کی تحریروں میں نظر آتا ہے لیکن وہ بحیثیت مجموعی اس بات پر پریم چند کے ہم قدم نہیں بلکہ سجاد حیدر یلدرم کے ہمنوا ہیں۔

نیاز کے افسانے دو طرح کے ہیں۔ ایک طبع زاد اور دوسرے تراجم کے ذیل میں آتے ہیں۔

ڈاکٹر عقیلہ شاہین نیاز کے افسانوں کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ''روح کی فریب کاریاں عالم محبت میں''، ''شہزادہ خرم'' ...... طبع زاد نہیں بلکہ آسکر وائلڈ کے افسانوں سے ماخوذ ہیں۔ نیاز، وائلڈ کے رومانی تخیلاتی اور خوبصورت داستانوی انداز سے بہت متاثر ہیں۔ یہ انداز جس میں تخیل و تصور کی نزاکتیں بھی ہیں اور حقیقی زندگی کے مختلف ادھورے پہلو بھی جو لفظوں کے خوبصورت پیراہن میں مکمل شاہکار دکھائی دیتے ہیں۔[25]

اس بارے میں نیاز صاحب کہتے ہیں:

> مغربی ادیبوں میں مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وکٹر ہیوگو نے، ہیزلٹ نے اور آسکر وائلڈ نے۔ وکٹر ہیوگو کی عمیق جذباتی صدا، ہیزلٹ کے انداز بیان کی چستی و رنگینی اور آسکر وائلڈ کا منطقی PARADOX مجھے بہت پسند تھا اور میرے بعض افسانوں میں ان سب کی جھلک پائی جاتی ہے۔[26]

لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ نیاز کے افسانوں سے پتہ نہیں چلتا کہ کونسا طبع زاد ہے اور کونسا ترجمہ کیونکہ نیاز کا اسلوب اس فرق کو محسوس نہیں ہونے دیتا اور وہ خشک سے خشک موضوع کو بھی رنگین بنا دیتے ہیں۔ ان کا افسانہ ''کیوپڈ اور سائیکی'' اردو میں یونانی اساطیر کی دوبارہ تخلیق ہے لیکن اسے تحریر اس اسلوب میں کیا گیا ہے کہ طبع زاد محسوس ہوتا ہے۔

نیاز فتح پوری کا شمار بہت اچھے افسانہ نگاروں میں نہیں ہوتا لیکن افسانوی ادب میں وہ ایک نئے طرز بیان کے موجد ضرور ہیں۔ ان کے اسلوب کی جاذبیت تھوڑی دیر کے لیے گرد و پیش سے بے گانہ کر دیتی ہے۔ اسی لیے جوش ملیح آبادی نے انہیں ''خالق انشا پرداز''، فراق گورکھپوری نے ''بلند پایہ اسٹائلسٹ'' اور مالک رام نے ان کی نثر کو ''بانکی البیلی نثر'' کہا ہے۔[27]

vi۔ مجنوں گورکھپوری

رومانوی افسانہ نگاروں میں یلدرم اور نیاز کے بعد مجنوں گورکھپوری کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ مجنوں نے بھی رومانی فضا سے اثر قبول کیا۔ انکی افسانہ نگاری کے محرک نیاز فتح پوری ہیں۔ جہاں تک

موضوع اور تکنیکی تجربات کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں ان کے ہاں تنوع نہیں ملتا۔ البتہ مجنوں اپنے اسلوب اور تکنیک کو اتنا دلکش اور معنی خیز بناتے ہیں کہ ہر بات نئی محسوس ہوتی ہے۔ سبط حسن ان کی کہانیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ان کہانیوں کو ہم لوگ بڑے شوق سے پڑھتے تھے۔ ان میں حقیقت اور رومان کا ایسا دلکش امتزاج ہوتا تھا کہ اٹھتی جوانیاں جذبات کے طوفان میں بہنے لگتی تھیں۔ ان کہانیوں کے کردار اور ماحول عموماً دیہاتی ہوتے اور جن لوگوں نے بستی گورکھپور یا پوربی یو-پی کے دیہات دیکھے ہیں وہ اس بات کی تصدیق کریں گے کہ مجنوں صاحب نے وہاں کے درمیانی طبقہ کے رہن سہن اور مسائل زیست کی بڑی سچی تصویر کھینچی تھی۔ مجھ کو کہ پوربی بھی ہوں، دیہاتی بھی ہوں، مجنوں صاحب کی ہر کہانی اپنے دیس اپنے گاؤں بلکہ اپنے گھر کی کہانی نظر آئی اس وقت تک عشق کا ذاتی تجربہ تو نہیں ہوا تھا لیکن ان کہانیوں کو پڑھ کر دل میں ٹیس ضرور اٹھتی تھی اور جی چاہتا تھا کہ کاش ہم کو بھی عشق ہو جائے۔[28]

اگرچہ مجنوں کے تقریباً سارے افسانے عشقیہ ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ زمانے کے آلام و مصائب کا تذکرہ بھی ہے۔ اس سلسلے میں مجنوں خود لکھتے ہیں:

> میرے افسانے رومانی مدرسے کی چیزیں ہیں اور ان کا تعلق نفسیاتی انفرادیت (Psychological Individualism) سے ہے۔ میں نے اب تک جتنے افسانے لکھے ہیں سب کا تعلق بظاہر محبت سے ہے لیکن اگر غور سے پڑھا جائے تو رومانیت اور جذباتیت کے ساتھ ساتھ میرے افسانے میں فکر و تامل کا ایک میلان ضرور ملے گا جو غالب اور حاوی ہوگا۔[29]

مجنوں کا ایک تکنیکی کمال یہ ہے کہ فلسفیانہ یا نفسیاتی نکات کو بغیر طول دیے چند ایک فقروں یا جملوں میں صرف اشاراتی انداز میں بیان کر دیتے ہیں کہ ان کا نقطہ نظر ذہن پر پوری طرح نقش ہو جاتا ہے۔ ''گہنا'' کا وہ حصہ جس میں جنون کی نفسیاتی کیفیت کو مجنوں نے اپنے مخصوص اور منفرد انداز میں پیش کیا ہے اس کی بہترین مثال ہے:

> رادھا کی سرگزشت اس نے گاؤں کی سرحد میں داخل ہوتے ہی سنی، بوڑھی ماں مر چکی تھی۔ مکان ویرانہ ہو رہا تھا۔ بیچارے میں اس قدر طاقت نہ رہی تھی کہ واقعات کو سمجھتا۔ اس کے قدم بلاارادہ ''ہریش بھون'' کی سمت اٹھ گئے۔ اس ایک گھنٹہ کی آزمائش نے اس کی صورت مسخ کر دی تھی۔ اس کے بشرے کی عجیب ہیئت تھی جس سے نہ غصہ کا پتہ چلتا تھا نہ رنج کا۔ اعصاب کی اپنے ماحول سے عدم مطابقت کا نام نفسیات میں جنون رکھا گیا ہے۔ شاید رام لال پاگل ہو گیا تھا۔[30]

مجنوں کے اسلوب میں نیاز اور یلدرم کی نسبت سجاوٹ اور آرائش کم ہے۔ لیکن ایک تکنیکی عنصر جو قاری کی توجہ اپنی طرف مائل کراتا ہے یہ ہے کہ وہ متوازی الفاظ اور پرکشش ترتیب کے ساتھ برمحل اشعار کا استعمال اس خوبی اور مہارت سے کرتے ہیں گویا وہ اسی موقع محل کے لیے کہے گئے تھے۔ اس طرح وہ اشاراتی فقروں اور بلیغ جملوں سے اسلوب کو رنگین اور پراثر بنانے کی مہارت رکھتے تھے۔ ''خواب و خیال''، ''ہتیا''، ''حسنین کا انجام'' اور ''گہنا'' ان تکنیکی خصائص سے آراستہ ہیں۔

vii۔ حجاب امتیاز علی

حجاب کے دو افسانوی مجموعوں ''کونٹ الیاس کی موت اور دوسرے ہیبت ناک افسانے'' اور ''لاش اور دوسرے ہیبت ناک افسانے'' میں شامل تمام افسانے بے حد پُراسرار، ہولناک اور خوفناک ہیں اور حیرت و استعجاب میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان افسانوں کی ایک الگ اور مخصوص دنیا ہے جسے حجاب نے اپنے احساسات و جذبات سے آباد کیا ہے۔ اس سلسلے میں شوکت تھانوی کہتے ہیں:

> ان کی تو دنیا ہی دوسری ہے اور یہ دنیا انہوں نے اپنے لیے وضع کی ہے۔ یہ وہی دنیا ہے جو ان کے افسانوں میں نظر آتی ہے اور جس کی وہ بار بار اپنے پڑھنے والوں کو سیر کرا چکی ہیں مگر سیر کرنے والے سمجھتے ہیں کہ یہ شاید تحریری دنیا ہے، یہ شاید کوئی افسانوی فضا ہے یا کوئی شاعرانہ تخیل ہے۔ میں خود بھی سمجھتا تھا مگر جتنا حجاب امتیاز علی تاج کو قریب سے دیکھا میں قائل ہوتا گیا کہ وہ جو کچھ لکھتی ہیں وہی ان کے احساسات بھی ہیں بلکہ ان کی سمجھ میں تو یہ بات آ ہی نہیں سکتی کہ بغیر ایک کیفیت کو محسوس کیے ہوئے کوئی اس کیفیت کا اظہار کس طرح کر سکتا ہے۔

وہ جو مناظر اپنے افسانوں میں پیش کرتی ہیں ان مناظر میں وہ خود بھی کھوئی
رہتی ہیں۔[31]

viii۔ مسز عبدالقادر

اردو افسانے میں تحیر اور دہشت کے عناصر کسی حد تک پہلے بھی پائے جاتے تھے لیکن مسز عبدالقادر نے اس رویے کو مثبت اور منفرد انداز میں پہلی مرتبہ اردو افسانے میں جگہ دی۔ اسی لیے وہ اردو ادب و افسانے میں منفرد حیثیت کی حامل ہیں۔ ان کی اپنی زندگی بھی عجیب وغریب اور مافوق الفطرت عناصر سے بھری ہوئی ہے۔ اور اس نفسی کیفیت کے زیر اثر انہوں نے ڈوب کر لکھا۔ وہ خود کہتی ہیں:

میں نے کبھی کسی کہانی کا پلاٹ سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کی بلکہ جب کبھی مجھے کسی کہانی کے پلاٹ کی ضرورت پڑی تو میں کسی ویران اور سنسان کھنڈر میں چلی جاتی ہوں تو وہاں ماحول کے تاثرات سے کہانی کا پلاٹ خود بخود سوجھ جاتا ہے۔[32]

خوف انسان کی جبلت ہے اور ان کے فن کو اسی انسانی جبلت کی روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس تحیر، خوف اور تجسس کو انہوں نے اپنے افسانوں میں مختلف تکنیکوں کے ذریعے اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔ کبھی کسی خاص منظر کا سہارا لے کر تو کبھی مافوق الفطرت عناصر اور کرداروں کی شمولیت سے۔ ایک باغ کا منظر ملاحظہ کیجیے:

گلابی جاڑے کی بانکی شام تھی، چاند کی ٹھنڈی میٹھی روشنی دل کو لبھا رہی تھی، شفق کی کی سرخی نے ابروئے فلک پر گلاب چھڑک رکھا تھا، رنگ و بو میں سرشار ہوا کے ننھے ننھے طفلانہ جھونکے شوخی سے چل رہے تھے۔[33]

چاند کی روپہلی کرنیں ریت کے نورانی ذروں پر مچل رہی تھیں نقرئی چاندنی میں منعکس شدہ سمندری لہریں سیاہ فام چٹانوں کی ٹکر سے اس طرح پارہ پارہ ہو کر ہوا میں اڑتیں جیسے سمندر میں پھلجھڑیاں چھوٹ رہی ہوں۔ معتدل سمندری ہوائیں دھیرے دھیرے چل رہی تھیں، ہم دونوں ٹیلے کی ٹھنڈی ٹھندی ریت پر آمنے سامنے بیٹھ گئے۔[34]

مافوق الفطرت عناصر سے قاری کا تجسس یوں بیدار کیا ہے:

> آدھی رات کے قریب میری آنکھ کھلی تو ایک ایسی پرہول اور لرزہ خیز آواز سنائی دی کہ میری روح تک کانپ گئی کوئی جان بلب مریض کراہ رہا تھا یا کوئی جاندار دم توڑ رہا تھا۔ سکرات موت کی آخری خرخراہٹ بھی شاید اتنی خوفناک نہ ہوگی ...... یہ آواز گورستان سے آ رہی تھی میں نے کانپتے ہاتھوں سے اپنے ساتھیوں کو جگایا۔ سب کے سب اس لرزہ خیز آواز کو سن کر دہل گئے ۔۔۔ گوبر کا بدبودار ایندھن جل کر بھسم ہو چکا تھا۔ الاؤ میں گرمی کی آخری رمق بھی مفقود تھی۔ اس قبر نما تاریک کوٹھڑی کے متعفن درودیوار سے سردی پھوٹ رہی تھی۔ ہمارے دل سینوں میں بے چینی سے دھڑکنے لگے۔ [35]

بحیثیت مجموعی اردو افسانہ نگاری میں انہوں نے اپنے لیے ایک الگ راستہ چن کر نئی طرز نگارش کو جنم دیا جس میں انہوں نے خوف و تحیر اور تجسس کو ابھارنے کے لیے اپنی مخصوص اور منفرد تکنیکوں سے کام لے کر ایک منفرد مقام حاصل کر لیا ہے۔ اس لحاظ سے مسز عبدالقادر اردو افسانہ نگاری میں ممتاز حیثیت رکھتی ہیں۔

ix۔ ل احمد (لطیف الدین احمد)

ل احمد بنیادی طور پر افسانے میں رومانیت کے علمبردار ہیں۔ ان کے افسانوں پر نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھپوری کے افسانوں کا خاص اثر نظر آتا ہے۔ تحریر کا اسلوب، مکالموں کی منطقی ساخت، بات میں بات پیدا کرنے کا انداز، طرز استدلال اور تکنیک میں وہ کسی طرح بھی اپنے معاصرین سے پیچھے نہیں ہیں۔ مگر ل احمد کے ان تمام رومانی افسانوں میں زندگی اور انقلاب کی گرمی بھی پڑھنے کو ملتی ہے اور جنس کی کش مکش بھی نظر آتی ہے، مگر رمزیت اور اشاریت کے پردے میں۔ اس سلسلے میں ان کا افسانہ ''صناع کی نفسیات'' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ افسانے میں جوتیش اور نرمل دو کردار بملا سے شادی کے خواہش مند تھے۔ جوتیش امیر اور خوبصورت ہونے کے باوجود بملا سے شادی نہیں کر پاتا اور نرمل کی اس سے شادی ہو جاتی ہے۔ نرمل اگرچہ غریب ہے مگر تخلیقی مشاغل سے عشق کی حد تک لگاؤ رکھتا ہے جس کے باعث بیوی

بچی کی بنیادی ضرویات پوری نہیں کر پاتا۔ ایک موقع پر جوتیش جو نرل کا دوست بھی ہے، بملا سے یوں محو گفتگو ہے:

> بملا: قرض لینا تو جرم نہیں ہے مگر احسان کا بوجھ پہاڑ تلے دب جانے کے برابر ہے۔ اچھا اب رخصت!
>
> جوتیش: اس ڈر سے کہ کوئی دیوانگی کی حرکت نہ کر بیٹھوں میں چلا تو جا رہا ہوں مگر یہ وعدہ کرو کہ تمہارا نقطہ خیال اگر کبھی بدلے تو تم مجھے اطلاع دینے میں دریغ نہ کرو گی۔
>
> بملا: ہاں یہ وعدہ ہے بس، اب جاؤ!
>
> جوتیش ایک قدم بملا کی جانب بڑھا مگر اچانک مڑ گیا اور چلا گیا۔ بملا دروازے پر کھڑی اس کی آوازِ قدم سنا کی اور نہ جانے کیوں مگر وہ اس کے پیچھے دوڑنا چاہتی تھی لیکن یہ جذبہ و کیفیت چند ہی سیکنڈ رہی اور جب دروازہ کھلا چھوڑ کر پلٹی تو کھڑکی پر آ کر کھڑی ہو گئی۔ ٹھنڈی ہوا سے اپنی آنکھوں کو دھوتی رہی اور پھر جا لیٹی۔[36]

اس اقتباس میں تپش کا بملا کی جانب بڑھنا زبردست جنسی کشمکش کا اظہار ہے مگر مصنف اسے فوراً لوٹ جانے پر مجبور کر دیتا ہے۔

ل احمد کو تحلیل نفسی میں قابل رشک ملکہ حاصل ہے۔ ''ملاحظات نفسی'' میں مختلف کرداروں کی نفسیات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ انہوں نے واقعات کی خوبصورت ترتیب سے پلاٹ تعمیر کیا ہے اور پھر اس کے لیے جاندار کرداروں کا انتخاب کر کے انہیں کمال دانش مندی سے پیش کیا ہے۔ ''قربانی'' بھی اگرچہ اسی قسم کا افسانہ ہے، اس کا رومان انقلابی ہے لیکن اس میں وہ قوت اور صلاحیت نہیں جو سماج کے آہنی پردے کو سامنے سے ہلا سکے۔ تکنیکی لحاظ سے یہ المیہ افسانہ ہے لہٰذا اس میں کئی گنا تاثیر ہے۔

غرض ل احمد کے تقریباً تمام افسانے سیدھے سادے بیانیہ انداز میں ہیں اور تکنیک کا کوئی خاص تجربہ ان کے ہاں نہیں مگر ان کے افسانے پڑھ کر قاری بدمزہ نہیں ہوتا۔ ان کی افسانہ نگاری میں دو رجحان ساتھ ساتھ چلتے ہیں یعنی خالص رومانیت اور معاشرتی رجحان۔ انہوں نے حقیقت اور رومان کی آمیزش

سے اپنی افسانہ نگاری کو ایک جہت دینے کی کوشش کی۔ وہ ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے آنے والے دور کی تلخ حقیقتوں کو محسوس کر کے اپنی فکر کو نئے عہد کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کی۔ انہوں نے سماجی، معاشی اور اقتصادی ناانصافیوں کے خلاف بڑی جرأت اور بیبا کی سے لکھا۔ ان کا یہ عمل رومانیت کے اس پہلو سے جڑا ہوا ہے کہ ایک رومانی ادیب اپنے ماحول کی فرسودہ رسوم وقیود کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور اپنے لیے نئی راہیں تلاش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے وہ اردو افسانہ نگاری میں اہم مقام رکھتے ہیں۔

x۔ پنڈت بدری ناتھ سدرشن

اردو افسانے کے اس ابتدائی دور میں پنڈت بدری ناتھ سدرشن کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ انہوں نے سماجی حقیقت نگاری کے چلن کو اپنایا۔ ان کے ہاں کردار کی تعمیر کا فن زورآور تھا، انہیں معاشرتی حقائق، مقامیت، پسے ہوئے طبقات کی زبوں حالی کے علاوہ ان کے زندگی سے وابستہ موضوعات کی صداقت کے ساتھ آگہی کا خوب شعور تھا۔ ان کے ابتدائی افسانے وطن کی محبت اور جذبات کے عکاس ہیں۔ سدرشن اور پریم چند میں صرف یہی فرق ہے کہ سدرشن کے افسانوں کا خصوصی موضوع شہر کا ہندو سفید پوش طبقہ اور اس کی زندگی کا تفصیلی مطالعہ ہے جبکہ پریم چند کے ہاں شہر کے بجائے گاؤں کی زندگی اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے۔ جہاں تک تکنیکی تجربات کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں سدرشن قابل ذکر نہیں۔ بقول اختر انصاری:

> سدرشن کا اسلوب، پریم چند کے اسلوب سے بے حد مشابہ ہے۔ اس مشابہت کو دیکھتے ہوئے اگر ان کو پریم چند کا مثنیٰ قرار دیا جائے تو غالباً دوراز کار بات نہ ہوگی ۔۔۔کہانی کے گُر سے دونوں واقف ہیں لیکن چونکہ سدرشن نے پریم چند کی تقلید پر اکتفا کیا اور کوئی خاص انفرادی اسلوب پیدا کرنے سے قاصر رہے اس لیے ان کا مرتبہ فروتر رہا۔۔۔ [37]

اختر انصاری کی بات یوں صحیح ہے کہ ان کے تقریباً 9 مجموعے منظر عام پر آئے مگر کوئی مجموعہ ان کو تکنیکی لحاظ سے انفرادیت بخشنے سے قاصر رہا۔ ان کے ہاں تقریباً تمام کہانیاں سیدھے سادے بیانیہ انداز میں بیان ہوئی ہیں۔ لیکن ان کے ہاں المیہ عنصر کثرت سے پایا جاتا ہے جو ایک خاص مغموم فضا

کی تعمیر وتشکیل کرتا ہے۔ ''چشم و چراغ''، ''چندن'' اور ''سولہ سنگھار'' کے زیادہ تر افسانے اسی تاثر کے حامل ہیں۔

سدرشن نے اپنے کچھ افسانوں میں تکنیکی سطح پر نثر اور شاعری کو ملانے کی کوشش کی ہے جس سے ان کی افسانوی نثر میں رسیلا پن پیدا ہو گیا ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

> رات نصف سے زیادہ گزر چکی تھی۔ آسمان پر تاروں کی محفل آراستہ تھی۔ شاعر انہیں دیکھتا تھا اور سوچ سوچ کر وجدانی کیفیت کے عالم میں کچھ لکھتا جاتا تھا۔ وہ کبھی لیٹتا، کبھی بیٹھتا، کبھی ٹہلتا اور کبھی جوش سے ہاتھوں کی مٹھیاں کس کر رہ جاتا تھا۔۔۔[38]

xi۔ علی عباس حسینی

پریم چند کی راہ چلنے والوں میں دوسرا نام علی عباس حسینی کا ہے۔ وہ تکنیکی اعتبار سے کوئی اہم تجربہ تو نہ کر سکے مگر سماجی حقیقت پسندی کی جو روایت رواج پا چکی تھی اس میں انہوں نے اپنے لیے الگ مقام پیدا کر لیا۔ یہاں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ پریم چند کی تحریک وتکنیک کو بہتر انداز میں آگے بڑھانے والوں میں حسینی کی کوششیں سب سے زیادہ ہیں۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی، حسینی کے فن اور تکنیک پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> رومان اور حقیقت علی عباس حسینی کے افسانوں میں دو متوازی خطوط کی طرح آگے بڑھتے ہیں۔ کہیں یہ خطوط ایک دوسرے مل جاتے ہیں اور کہیں بہت دور ہونے لگتے ہیں۔ بعض اوقات ایک ہی افسانے میں رومانیت اور حقیقت کی یہ لہریں ایک دوسرے سے کبھی ٹکراتی ہیں اور کبھی ایک دوسرے کو کاٹتی نظر آتی ہیں۔ انہی کے درمیان ہلکی سی چمک مزاحیہ رو کی بھی ابھرتی ہے لیکن مجموعی تاثر کے اعتبار سے ان کا فن زندگی کے دکھوں اور اندھیروں کے جال سے بنا ہوا دکھائی دیتا ہے ان کا رومانی نقطہ نظر خالص رومانی انداز کا نہیں، بلکہ حقیقت کی آمیزش کے سبب نفسیاتی پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔[39]

xii۔ اعظم کریوی

اعظم کریوی کے افسانوں میں تکنیک کے تجربات کا ذکر مختصر انداز ہی میں کیا جا سکتا ہے کیونکہ ان کے افسانے تجرباتی و تکنیکی تنوع سے عاری ہیں۔ اردو افسانہ نگاری کی ابتدا میں پائے جانے والے دو واضح رجحان رومانیت اور حقیقت نگاری کے ہیں، جن کے اہم نمائندے یلدرم اور پریم چند ہیں۔ اعظم کریوی کے افسانوں میں فنی و تکنیکی لحاظ سے ان افسانہ نگاروں کے رنگ کا امتزاج ملتا ہے بلکہ اکثر افسانے تو پریم چند کے افسانوں کا چربہ معلوم ہوتے ہیں۔ بقول عبادت بریلوی:

> جہاں تک ان افسانوں کی تکنیک کا تعلق ہے اس میں کوئی خاص جدت نہیں اس میں پریم چند کا اثر ہے اور وہ بھی پریم چند کے افسانہ نگاری کے اس دور کا جب خود ان کی افسانہ نگاری بچپن کی منزل میں تھی اور جس کے بعد فوراً ہی انہوں نے اس کو زیادہ سڈول بنانا شروع کر دیا تھا۔ جو نتیجہ تھا مغربی افسانہ نگاروں کے گہرے مطالعے کا۔ اعظم کریوی اس سلسلے میں کوئی اقدام نہیں کر سکے۔ انہوں نے ایک ہی راہ پر چلنا شروع کر دیا اور آخر وقت تک اسی راہ پر چلتے رہے۔ چنانچہ ان کی افسانہ نگاری کی تکنیک ذرا بھی مغرب سے متاثر نہیں۔[40]

البتہ ان کی مخصوص زبان نے ان کے ہاں خوبصورتی پیدا کی۔ بقول مرزا حامد بیگ:

> اعظم کریوی کے ہاں زبان کا ورتارا خصوصیت کا حامل ہے۔ ان کے ہاں فارسی اور ہندی کے قطبین کے درمیان ایک لہجے کی دریافت ہوئی جو ان کے مخصوص دیہاتی لینڈ سکیپ کے لہجے سے قریب تر تھا۔[41]

xiii۔ محمد مجیب

محمد مجیب نے روسی افسانہ نگاروں کو نہ صرف اردو سے متعارف کرایا بلکہ اپنے طبع زاد افسانوں کے ذریعے روسی فکشن کے باغیانہ لحن کو بھی فروغ دیا۔ چونکہ مجیب علمی ذہن رکھتے تھے لہٰذا انہوں نے افسانہ نگاری کو زیادہ دیر تک اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا۔ انہوں نے تاریخی، سیاسی اور مذہبی موضوعات کو ترجیح دی۔ ان کے افسانوی مجموعے ''کیمیا گر'' میں 9 افسانے شامل ہیں، جن کے بارے

میں وہ کہتے ہیں:

> ان افسانوں میں سے ''پتھر'' اور ''باغی'' آٹھ سال ہوئے جرمنی میں انگریزی زبان میں لکھے گئے تھے۔ انہیں کو پڑھ کر ''جامعہ'' نے رسالے کے لیے افسانوں کا تقاضا شروع کیا اور کچھ میری خواہش اور کچھ ان کے اصرار سے ''نیا مکان''، ''اندھیرا''، ''کیمیا گر''، ''خان صاحب''، ''باغبان'' اور ''چراغ راہ'' لکھے گئے۔[42]

یہ تمام افسانے نوسٹلجیا کے زیر اثر گردوپیش میں بکھرے ہوئے مجبور و بے کس کرداروں اور کچلی ہوئی نفسی کیفیات کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں مصنف کی توجہ پلاٹ کے بجائے انسانی سیرت اور اعمال پر ہے۔ چنانچہ ان افسانوں کے کردار معاشرتی زندگی کے مختلف اداروں کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن دوسری طرف یہ کردار انسانی شوق، کمزوریوں، حوصلوں، امنگوں کے ترجمان بھی ہیں۔ انفرادی و اجتماعی مسائل سے بڑھتے شغف نے ان افسانوں کو تکنیکی لحاظ سے مضمون نگاری یا خاکا نگاری سے قریب کر دیا ہے۔

ج۔ پریم چند اور یلدرم کا تقابل (رومانویت اور حقیقت نگاری کے تناظر میں):

اردو ادب میں وقتاً فوقتاً کئی تحریکیں ابھریں کچھ ختم ہوئیں اور کچھ کے اثرات ادب میں بدستور دیکھے جا سکتے ہیں۔ جیسے رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک، صوفیاء کی تحریک، فورٹ ولیم کالج کی تحریک، انجمن پنجاب کی تحریک، حقیقت نگاری کی تحریک ، اسلامی ادب کی تحریک، حلقہ ارباب ذوق کی تحریک وغیرہ وغیرہ۔ اس سب تحریکوں نے مختلف ادوار میں اپنے اثرات ادب پر مرتسم کیے۔ مگر علی گڑھ کی تحریک نے اپنے اس وقت کے حالات کے پیش نظر اپنے زمانے کے مزاج کو بدلنے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ اگر چہ سر سید احمد خان کی شخصیت اور انکی تحریک اپنے عہد کا ردعمل تھی مگر بعض صورتوں میں خود ان کے خلاف بھی ایک شدید ردعمل سامنے آیا۔

تقریباً ہر اہم ادیب و نقاد نے اس بات پر صاد کیا کہ ادب زندگی کا مفسر بھی ہے اور عکاس بھی۔ نیاز فتح پوری اس ضمن میں کہتے ہیں کہ ایک قابل قدر کتاب براہ راست زندگی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ ادب روح کی زبردست آواز ہے جو پیش نظر زندگی کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے ۔ یعنی ادب زندگی کے ساتھ زندگی کی مابعدالطبیعیات کا عکس بھی ہے۔ اسی مضمون میں نیاز فتح پوری ادب کو حسن و جمال کا متلاشی عکس بھی کہتے ہیں اور آخر میں وہ دعویٰ کرتے ہیں:

> لٹریچر سے میری مراد یہاں صرف شاعری یا افسانہ نویسی نہیں ہے بلکہ ایک قوم کا تمام وہ تحریری کارنامہ مراد ہے جو اس نے اپنے بعد چھوڑا اور جس سے ہم اس کی داستانِ عروج و زوال کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔[43]

پروفیسر مجتبیٰ حسین یہاں ایک سوال اٹھاتے ہیں کہ اگر ادب زندگی کا پرتو ہے تو ''زندگی کی معاشرتی حیثیت کیا ہے؟'' اور یہ بھی کہ کیا ''خود ادب کی تخلیق معاشرتی ہے یا غیر معاشرتی۔''[44] ان سوالوں کا جواب بڑا سیدھا سادہ ہے۔ انسان سماج کا محتاج نہیں بلکہ سماج انسان کا محتاج ہے۔ مگر جب بہت سے انسانوں کا گروہ کسی ایک جغرافیے میں رہنے لگے تو جو ایک ان لکھا اصول زندگی از خود اجتماع سے فرد تک اتر آتا ہے، وہ ایک معاشرہ بنا کر دیتا ہے، چنانچہ کسی معاشرے کا وجود زندگی کے بغیر ممکن ہی نہیں اور جب ایک معاشرہ زندگی کا محتاج ہو گا تو ادب از خود معاشرے کی ضرورت بن جائے گا۔

چنانچہ واضح ہوا کہ ادب اپنے معاشرے بلکہ اپنے عہد سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتا اور وہ اپنے عہد اور معاشرے کا ایک ایسا جزو لاینفک ہے جو تخلیق بھی کرتا ہے اور تنقید بھی۔ جان رسکن اس ضمن میں بڑے پتے کی بات کہتا ہے:

> فن اسی وقت فن لطیف بنتا ہے جب وہ حسین حقیقتوں کی عکاسی کرے، اس میں سرور محسوس کرے اور جہاں ایسے حالات موجود نہ ہوں وہاں مصلح فن لازمی طور پر سماجی بن جاتا ہے۔ بات یہ نہیں ہے کہ وہ مصلح بننا چاہتا ہے بلکہ یہ اس کی مجبوری ہے۔[45]

اس بات سے یہ بھی واضح ہو کر سامنے آیا کہ ادب ایک سماجی عمل ہے اور ہر عہد میں ہر قوم کو اس کے ذہنی رویوں کے مطابق اقدار عطا کرتا ہے اور ساتھ ہی یہ ایک مقصد بھی ہے اور اعلیٰ مقصد کے حصول کا ذریعہ بھی۔ یہاں اس بات کا اظہار بھی ضروری ہے کہ ادب کے نقاد دو مختلف اندازِ فکر کے ساتھ ادب کی جانچ کرتے ہیں۔ ایک وہ ہے جو ادب کو ہیئت کے حوالے سے برتری دیتا ہے جبکہ دوسرے کے نزدیک مواد زیادہ اہم ہے۔ ہیئت و اسلوب کو فوقیت دینے والے مقصدی ادب کو کم تر اور بسا اوقات ادب سے ہی خارج کر دیتے ہیں۔ جب کہ ہیئت اور مواد دونوں ہی اہمیت رکھتے ہیں۔ یعنی دونوں کی حیثیت جسم اور روح کی سی ہے تاہم ادب اور غیر ادب کی بحث بڑی طویل ہے اور متنازعہ بھی۔ متنازعہ اس لیے کہ ہر نظریہ ساز نے ادب کو اپنے متعین قواعد وضوابط کی نظر سے دیکھا ہے۔ چنانچہ اسکی تعریفات دوسروں کے لیے قابل قبول نہیں ہیں۔ میراجی کہتے ہیں ''ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔'' [46]

میراجی شخصیت کو زندگی سے متعلق کہہ کر وہ سب کچھ ادب میں پیش کرنے کی تائید کر رہے ہیں جس کا ترقی پسند ادیب پرچار کرتے ہیں لیکن دوسری طرف وہ ادب کو ذات کا اظہار بھی کہتے ہیں۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے حسن عسکری کا اقتباس، جو انھوں نے ای۔ ایم۔ فورسٹر سے مستعار لیا ہے، درج ذیل ہے:

> انسان کو غیر مرئی چیزوں کی ضرورت ہے، وہ صرف روٹی کے سہارے زندہ نہیں رہ

سکتا۔ وہ ترقی کرتا ہوا دوسرے جانوروں سے بہت دور جا چکا ہے۔ کیونکہ اسے غیر مادی چیزیں بہت دلکش محسوس ہوتی ہیں۔ اس کے لیے بہت ضروری ہے کہ وہ (لکھنے والا) اپنے آپ کو آزاد محسوس کرے۔ [47]

ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں:

جہاں تک ادیب کا تعلق ہے اسے ایک خاص قسم کے ادب کی تخلیق پر مجبور کرنا محض اس لیے ہے کہ ابھی تک ادب کے مسلک اور طریق کار کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہیں۔ ادب معاشرے کی اصلاح کا ذریعہ نہیں بلکہ ایک خلاق ذہن کا اظہارِ ذات ہے۔

بنیادی طور پر تخلیق کا سارا عمل انفرادی ہے اجتماعی نہیں۔ اسے خاص طور پر اصلاح کی کسی خدمت پر مامور کرنا، اس کے مزاج اور مسلک سے چشم پوشی کی ایک صورت ہے۔ [48]

درج بالا اقتباسات سے اس پورے ادب کی نفی ہو جاتی ہے جو اجتماعی مقاصد اور معاشرے کی اصلاح کا بیڑہ اٹھا کر سامنے آ رہا ہے۔ اسی بات کو ڈاکٹر وزیر آغا مزید آگے بڑھاتے ہیں:

ادب بنیادی طور پر باہر سے کسی نظریے کی اشاعت اور نقطہ نظر کی اشاعت اور نقطہ نظر کی ترویج پر مامور نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ اس کی آزادہ روی کے منافی ہے۔ [49]

لیکن ڈاکٹر وزیر آغا یہ سب کچھ کہنے کے بعد خود ہی ادب کے لیے جو منصب قائم کرتے ہیں۔ وہ ادب کی تعریف کو از خود ادب برائے زندگی سے تعلق رکھنے والے نظریے کے قریب لے جاتا ہے۔ عظیم ادب کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں ''عظیم ادب وہ ہے جو ایک بہتر اور خوب تر معاشرے کو وجود میں لاتا ہے یا عظیم ادب ایک پورے دور کے فکر و احساس کا آئینہ ہے۔'' [50]

ڈاکٹر وزیر آغا کے بیان سے ادب کا وہ عظیم مقصد از خود قائم ہو جاتا ہے جو ترقی پسند تحریک کے لوگوں کے ہاں مستحسن ہے اور ادب برائے زندگی کے قریب تر سمجھا جاتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا ادب اور صحافت کے درمیان لکیر کھینچتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ادب میں صحافت کی آمیزش صحافت کو صحافت اور ادب کو ادب نہیں رہنے دیتی۔ چنانچہ خبر سے تعلق رکھنے والا ادب، ادب نہیں ہوتا۔ اس تناظر میں ہم رومانویت اور حقیقت نگاری پر تفصیلی نظر ڈالتے ہیں:

رومانویت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے سے قبل یہ دیکھنا ضروری ہے کہ کیا لکھنے والا یہ سوچ کر لکھتا ہے کہ میں رومانوی تحریک کے لیے ہی لکھ رہا ہوں۔ سید عابد علی عابد کہتے ہیں کہ ''جب کوئی شاعر لکھنے بیٹھتا ہے تو وہ یہ کبھی نہیں سوچتا کہ وہ رومانی انداز میں شعر کہے گا یا کلاسیکی اسلوب میں شعر کہے گا۔'' 51

ایک شاعر کی بنیادی ضرورت شعر کہنا ہے۔ وہ اپنے لیے موضوع کا انتخاب کرتا ہے اور پھر شعر یا افسانہ لکھ دیتا ہے۔ یہ نقاد ہے جو بعدازاں اس کے ادب کا جائزہ لے کر رجحانات کی تقسیم کرتا ہے تو آیئے دیکھتے ہیں کہ رومانویت کیا ہے:

> A literary Artistic and Philosophical movement originating in the 18th century, characterized chiefly by a reaction against neoclassicism and an emphasis on the imagination and emotions. 52

نو کلاسیکیت کے خلاف منظم ہونے والی تحریک جو تصوریت اور جذباتیت کی بنیاد پر کھڑی کی گئی لیکن رومانویت اس کے علاوہ بھی ایک وسیع حلقۂ معانی رکھتی ہے۔ ایک نظر اس کی تاریخ پر مختصراً ڈالتے ہوئے رومانویت پسندوں کے اکابرین کے نظریات کا جائزہ لیتے ہیں۔

رومانٹک کی اصطلاح سب سے پہلے ایچ مور کی کتاب 'ابدیت روح'' (1659ء) میں سامنے آئی۔ اس صدی میں ان خصوصیات کے لیے استعمال ہوتی رہی جو رومانوی قصوں کی ہیئت یا مواد سے متعلق تھیں۔ مثلاً تخیل کی پرواز غیر حقیقی واقعات وغیرہ۔ 53

سترھویں صدی کے اواخر میں یہ اصطلاح فرانس پہنچی اور یہاں اسے مقبولیت نصیب ہوئی۔ اس

اصطلاح کو 1778ء میں فرانسیسی اکادمی نے اپنی لغت میں شامل کر لیا اور اس کے معانی تحریر کیے گئے کہ ''رومانٹک'' ان ادیبوں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جو کلاسیکی ادیبوں کے وضع کردہ قوانین اور اسلوب نگارش سے ہٹ کر لکھتے ہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ فرانس سے پہلے یہ لفظ جرمنوں کے ہاں پہنچا تھا (54)۔ جبکہ انہی معانی کی ادائیگی کے لیے ان کے پاس پہلے سے ''رومانٹش'' لفظ موجود تھا، جس کے معنی تھے ویران، اجاڑ اور بیابان کے بارے میں اظہار۔ بہر حال انگلستان میں اس کے متنوع معانی سامنے آئے۔ سید عابد علی عابد نے ممتاز شعراء اور ادباء کے نظریات کے حوالے سے ایک طویل فہرست مرتب کی ہے۔ جو درج ذیل ہے:

والٹر پیٹر .... رومانوی مزاج کی تکوین حسن میں وحشت کے عنصر سے ہوتی ہے۔

شیلے .... جذباتیت

ورڈز ورتھ .... مناظر فطرت سے دلچسپی۔

سکاٹ .... ماضی، خصوصاً قرون وسطیٰ میں دلچسپی۔

بلیک .... تصوف

بائرن .... انفرادیت پسندی

گولڈسمتھ .... دیہاتی زندگی سے دلچسپی

برنز۔ بائرن .... انسانی حقوق کی جدوجہد کا جذبہ

کیٹس۔ شیلے .... جذباتی المیت

رچرڈسن .... ناول نویسی میں جذبات نگاری

اگرچہ رومانویت کی اصطلاح معروف ہو چکی تھی۔ لیکن اس کی سمت نمائی کی تشکیل ورڈز ورتھ کی "Lyrical Ballads" (1797ء) کے دیباچے سے ہوئی۔ اور اس کے بعد یہ مضبوط رجحان کے طور پر روشناس ہوئی۔ کیٹس کہتا ہے:

> جذبات ایک مقدس چیز ہیں ۔۔۔ اور انسانی تخیل برحق ہے اور وہ ہر چیز جو تخیل کو حسین معلوم ہو لازمی ہے کہ وہ سچی ہو، عام اس سے کہ وہ پہلے سے موجود ہو یا نہ

> ہو۔صرف جذبہ محبت ہی نہیں بلکہ ہمارے سارے جذبات جب ایک مرتفع صورت اختیار کر لیں تو وہ حسن کے خالق ہوتے ہیں۔[55]

کیٹس کے اس نظریہ فن کے اظہار کے بعد محمد ہادی حسین کہتے ہیں:

> رومانی شاعری کی ایک بڑی خاصیت یہ ہے کہ وہ لذت اور صداقت دونوں کو یکجا کرتی ہے۔ اور حسن کو بذات خود صداقت سمجھ کر بے نقاب کرتی ہے۔ وہ تخیل کو عقل کی مدد کے لیے نہیں بلاتی بلکہ اس کو عقل پر ترجیح دیتی ہے اور اسے عقل کی معراجی صورت یعنی وجدان کا مترادف سمجھتی ہے۔ رومانیوں کا بنیادی عقیدہ یہ ہے کہ عقلیت پرست فلسفے کو نظام کائنات میں جو ربط و ضبط دکھائی دیتا ہے وہ محض ایک نمود سیمیا ہے اور انسان سر بستہ اسرار، عجیب و غریب پیچیدگیوں اور پریشان کن تضادوں سے گھرا ہوا ہے جن کی عقدہ کشائی عقل سے نہیں ہو سکتی۔ [56]

رومانویت کی توجیہہ و تفسیر کے بعد دیکھنا یہ ہے کہ کیا ہمارے ہاں جنم لینے والی رومانوی تحریر کا رومانویت سے کوئی علاقہ ہے یا محض اصطلاحات کی طمطراق سے متاثر ہو کر ہم نے رومانویت کو اختیار کیا۔ اس بات کو ڈاکٹر سلیم اختر نے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> اردو تنقید کا انحصار انگریزی نظریات اور ان سے وابستہ اصطلاحات کی جگالی پر ہے۔ اس لیے اردو تنقید میں رومان اور رومانی جیسی اصطلاحات نے کافی سے زیادہ الجھنیں پیدا کی ہیں۔ اسی لیے اختر شیرانی شاعر رومان ہیں تو سجاد حیدر یلدرم رومانی افسانہ نگار، جبکہ نیاز فتح پوری رومانی نقاد کہلایا --- ان پر یہ لیبل اتنی مدت سے چسپاں کیے جا چکے ہیں کہ کبھی کبھی تو شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں واقعی یہ ایسے ہی نہ ہوں۔ یہی نہیں بلکہ مختلف ناقدین نے بقدر ظرف غالب، اقبال اور فیض وغیرہ میں بھی رومانی عناصر ''دریافت'' کر رکھے ہیں۔[57]

ڈاکٹر سلیم اختر نے لوکس کے حوالے سے رومانویت کے مختلف ادوار میں متعین معانی کا تفصیلی جائزہ لیا۔ وہ کہتے ہیں کہ سقوط رومۃ الکبریٰ کے بعد سرکاری زبان کے ساتھ ساتھ عوامی سطح پر بول چال کی ایک اور زبان نے بھی طرح پائی جو Romanica کہلاتی تھی۔ اسی زبان سے Romance اور

Romanic جیسے الفاظ نے جنم لیا۔ کسی زمانے میں سپین کا نام بھی Romance تھا۔ فرانس میں ایک خاص قسم کے ادب کو رومانس کہا جاتا تھا۔ اول اول من گھڑت منظوم اور بعد ازاں نثری قصوں کو رومانس کہا گیا۔ اس میں ماورائے عقل واقعات سموئے جا سکتے تھے۔ 1638ء میں اس کے معانی جھوٹی کہانی کے پڑے۔ 1659ء میں جعلی کے معنی میں مستعمل تھا۔ 1663ء میں رومانس جھوٹے کے لیے آیا۔ اٹھارویں صدی میں اس کے لیے جھوٹ کے ساتھ عجیب دغریب اور پراسراریت بھی شامل ہوگئی۔ ڈاکٹر سلیم اختر اس بحث کو آگے بڑھاتے ہیں اور آخر میں ہربرٹ ریڈ کے حوالے سے بتاتے ہیں کہ رومانویت کا اصول اس تصور میں مضمر ہے کہ تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا نام ہے۔ [58]

رومانویت کی تاریخ پر اجمالاً نظر ڈالنے کے بعد جب اردو کی رومانوی تحریک پر نظر ڈالتے ہیں تو ولیم بلیک کی بات سامنے آ جاتی ہے جو رومانویت کی وکالت کرتے ہوئے کہتا ہے۔ کہ ہمیں یونانی یا رومن مثالوں کی ضرورت نہیں ہمیں تو محض اپنی قوت تخیل، جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے، کا پیرو ہونے کی ضرورت ہے۔ [59] اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اردو میں رومانوی تحریک کی روایت کیا ہے۔ کیا مغربی رومانیت کی طرح یہاں بھی کلاسیکی روایت کا کوئی ایسا چلن تھا جس نے ادب کے تمام تر فکری رجحانات کو اپنی گرفت میں لے رکھا تھا۔ یقیناً کلاسیکی روایت کی موجودگی کے باوصف اردو فکری رجحانات کو کسی ایسی صورت حال کا سامنا نہ تھا اور نہ ہی نئے عہد پر کلاسیکی روایت کی کوئی اتنی مضبوط گرفت تھی کہ اسے رومانویت جیسے کسی بڑے ردعمل کی ضرورت پڑتی اور نہ ہی اردو کی رومانوی تحریک کا وہ انداز تھا جو مغربی رومانوی تحریک نے اختیار کر رکھا تھا۔اردو رومانویت کے حامیوں نے اردو ادب اور ان ادیبوں کے فن کا رومانویت اور کلاسیکیت کے پس منظر میں جائزہ نہیں لیا۔ سرسید احمد خان کے خلاف ردعمل بھی انفرادی تھا۔ محمد حسین آزاد یا اس عہد کے دیگر لکھنے والوں کی رومانویت کسی ردعمل کا شکار نہیں تھی اور نہ ہی اس کی روایت یونان و روم کے وضع کردہ اصولوں کے خلاف مغربی رومانویت سے علاقہ رکھتی ہے۔ ہم نے صرف نام مستعار لے کر اس شاعر یا ادیب پر چسپاں کردیا جس میں مروج معنی میں رومانویت نہیں تھی۔ تاہم یہاں رومانویت مغربی رومانویت کے برعکس اپنے مقامی حالات کے سبب آئی مگر کوئی تحریک اس کی صورت گری نہ کرسکی جو مغرب کا خاصا تھی۔ تاہم ڈاکٹر محمد حسن ابوالکلام آزاد میں رومانویت کے عناصر

تلاش کرتے ہیں اور انھیں رومانوی انانیت، تخیل کی فراوانی، شدت جذبات کا اعلیٰ ترین مظہر قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان کی آواز بلندیوں سے آتی ہے اور ان کی بلند و بالا شخصیت شیلے کی طرح آسمانوں سے نیچے نہیں اترتی۔ ان کے خیال میں ٹیگور اقبال اور ابوالکلام آزاد کے پیش رو ہیں۔

رومانوی رجحان کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم چند اہم سوالوں کی طرف توجہ دیں۔ مثلاً رومانویت کیا ہے؟ اس کی حدود و قیود اور عناصر ترکیبی کیا ہیں؟ ان سوالات کا جواب اس انداز میں دینا ممکن نہیں جس انداز میں اردو کی دوسری ادبی تحریکوں مثلاً علی گڑھ تحریک یا ترقی پسند تحریک کے بارے میں دیا جا سکتا ہے۔ رومانویت کوئی نظریہ نہیں جس کی تعریف کی جا سکے، کوئی تحریک نہیں جس کی حدود و قیود اور آغاز و انجام کا تعین کیا جا سکے۔ رومانویت تو ایک طرز احساس اور ایک رجحان ہے، البتہ جب بہت سے لکھنے والے ایک ہی دور میں اس رجحان کو اپنالیں تو یہ رجحان تحریک بن جاتا ہے۔ اس لحاظ سے رومانوی رویہ ہر دور میں موجود رہا ہے۔ البتہ کبھی یہ ادب کے دوسرے تصورات مثلاً کلاسیکیت، نوکلاسیکیت، عقلیت، اور حدود و قیود کی جکڑ بندیوں میں دبا رہا۔ غیر مقبول ہوا تو ادب کی قلمرو سے اوجھل ہو گیا اور اگر دو چار نام پیدا ہو گئے تو وقت کا عام رویہ بن گیا۔ اس لیے رومانویت کا آغاز، اس کی حقیقت، ماخذ وغیرہ کا تعین زیادہ اہمیت نہیں رکھتا کیونکہ رومانیت تو ایک رویہ ہے اور اس کا زیادہ تعلق ادب کی بجائے ادیب کی ذات سے ہے۔

رومانویت کی بنیاد عقل پر جذبات کی برتری اور حقیقت کی بجائے خیالی دنیا سے ہے، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی مغرب کی تحریک کی خصوصیات پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> کلاسیکی اور رومانی ادیب کا تضاد بنیادی طور پر دانش اور تخیل کا تضاد ہے۔
> اس تضاد سے دوسری خصوصیات نمایاں ہوئیں جو دونوں قسم کے ادب کو مختلف
> کرتی گئیں۔[60]

اگر ہم تفصیل میں جائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ خارجیت کی جگہ داخلیت، اجتماعیت کی جگہ انفرادیت، تجربے کی جگہ خیال نے لے لی۔ اور پھر یہ اختلاف اس قدر بڑھا کہ رومانویت ہر اصول، ہر قاعدے، اور ہر ضابطے کے خلاف بغاوت بن گئی۔ عشق و محبت کے تمام لوازمات، احساسات اور جذبات کے ذریعے حقیقت تک

رسائی، غیر معمولی آراستگی، پرشکوہ اسلوب، محاکاتی تفصیل پسندی، فطرت اور مناظر فطرت سے غیر معمولی لگاؤ، ہجوم اور شہری زندگی کے ہنگاموں سے بیزاری، قدامت پسندی اور ماضی پرستی، توازن اور میانہ روی سے انحراف، طاقت اور عظمت سے محبت، طاقت اور انا اور خود پسندی، فلسفے کی بجائے تصوف میں پناہ، مافوق البشر کرداروں کی مرعوبیت وغیرہ یہ تمام رومانویت کے عناصر ترکیبی ہیں جن کی فہرست طویل ہے۔ الغرض رومانویت نے جذبات کی اہمیت کو تسلیم ہی نہیں کیا بلکہ ہر جذبے کو اس کی انتہائی شکل میں پیش کیا۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

> جذباتی آسودگی کی خواہش انھیں تصورات کی دنیا میں محو ہونے پر آمادہ کرتی ہے۔ وہ ایک ماورائی دھند میں کھو جاتے ہیں اور ستاروں پر اتنی دیر نظریں جمائے رہتے ہیں کہ کرہ ارض فراموش ہو جاتا ہے۔ تہذیب کے شکنجوں سے تنگ آ کر نیچر کی پرستش کرتے ہیں اور سادگی اور معصومیت کے گیت گاتے ہیں۔ جہاں انسان کی پرداخت تمام تر عقل اور علم کے نہیں فطرت اور جذبات کے ہاتھ میں ہو۔[61]

بعد میں اس تحریک کو رومانویت سے وابستہ کر دیا گیا جو کلاسیکیت سے الگ ہو اور نئی قدروں کی بازیافت کا حوصلہ رکھتی ہو۔ اسی لیے رومانی ادب کے نقادوں نے اسی تصور کے پیش نظر حقیقت پسندی، نیچرل ازم، سوشلزم اور اظہاریت کو رومانویت کی مختلف شکلیں قرار دیا۔[62]

اردو ادب میں رومانویت کے بالکل انھیں عناصر ترکیبی کی تلاش مناسب نہیں جو مغرب کے ادب میں ملتے ہیں۔ یہاں رومانویت ان معنوں میں کسی رویے کے ردعمل کے طور پر سامنے نہیں آئی جیسے مغربی کلاسیکیت۔ یہاں ہم کہہ سکتے ہیں کہ رومانویت علی گڑھ تحریک کی جامد عقلیت اور مقصدیت کے ردعمل کے طور پر سامنے آئی۔ مگر یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ رومانویت کبھی بھی مقصدیت کی ضد نہیں رہی اگر ایسا ہوتا تو انگریزی شاعر بائرن کبھی یونانیوں کے لیے ولولہ انگیز نظمیں نہ لکھتا۔ رومانویت کے بعض عناصر علی گڑھ تحریک میں موجود ہیں۔ رومانوی تحریک کے ابتدائی دنوں کو ایک خاص انداز سے دیکھنے، خوابوں کی دنیا میں رہنے، محرومیوں سے محبت کرنے اور قدامت سے منسوب ہر چیز کو رفعت پسندی کا نام دے کر توڑ

پھوڑ دینے کا رویہ بقول ڈاکٹر انور سدید:

> ان نوجوانوں نے بھی قبول کیا جو ترقی پسند تحریک کے ہراول دستے میں شامل رہے۔ فرق یہ ہے کہ رومانی ادباء کے ہاں منزل کا تعین نہ ہو سکا اور وہ راستے کی دھول میں ہی سرگرداں رہے۔ لیکن ترقی پسند تحریک نے ابتدائے سفر میں ہی منزل کا تعین کر لیا۔ بلاشبہ رومانی تحریک کے اثرات کو سب سے زیادہ ترقی پسند تحریک نے سمیٹا اور ادب میں فیض، جاں نثار اختر، اسرارالحق مجاز، مخدوم محی الدین، کرشن چندر، علی سردار جعفری وغیرہ کا طلوع ہوا تو انھوں نے ابتدا میں رومانیت کے قیمتی اثاثے کو ہی استعمال کرنے کی کوشش کی۔[63]

اردو ادب میں رومانوی رویے کے تحت لکھنے والے تمام ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں نفس مضمون سے زیادہ حسن اسلوب کو اہمیت دی، علی گڑھ تحریک کی ٹھوس مادیت اور جامد عقلیت کی موجودگی میں ہی محمد حسین آزاد اور عبدالحلیم شرر نے رنگین، تخیلاتی اور تخلیقی اسلوب اپنا کر لفظ کے تخلیقی پہلو کو اجاگر کیا۔ اسی زمانے میں سر عبدالقادر کی ادارت میں ''مخزن'' جاری ہوا تو گویا اسی طرز تحریر اور رومانوی رویے نے ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ حتیٰ کہ اقبال جیسے مفکر اور فلسفی شاعر کے لیے بھی رومانوی رویے سے بچ کر نکلنا مشکل ہو گیا:

خضر بھی بے دست و پا ، الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم ، دریا بہ دریا ، جو بہ جو

اقبال کے علاوہ اس رسالے میں لکھنے والوں میں ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، مہدی افادی، سجاد انصاری، خلیق دہلوی، حجاب امتیاز علی، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، راشدالخیری اور مجنوں گورکھپوری کے نام قابل ذکر ہیں۔ اس دور میں یلدرم کے علاوہ کچھ اور ادیبوں نے ترجمے بھی کیے۔ ان میں عنایت اللہ دہلوی، جلیل قدوائی، شاہد احمد دہلوی، فضل حق قریشی اور حامد علی خان شامل ہیں۔ جن دوسرے افسانہ نگاوں نے رومانوی اسلوب میں قابل ذکر تخلیقات پیش کیں ان میں ل احمد اکبرآبادی، حکیم احمد شجاع، عابد علی عابد کے نام شامل ہیں۔ ان لکھنے والوں میں جو چیز مشترک ہے وہ یہ ہے کہ سب نے حسن اسلوب کو

نفس مضمون پر اہمیت دی۔ یہاں سب کے تخلیقی نمونے پیش کرنے مشکل ہیں۔

محمد حسن عسکری رومانوی ادیبوں بالخصوص یلدرم کے بارے میں کہتے ہیں:

> کمیت میں قوی، کیفیت میں ضعیف۔ الفاظ کا زور زیادہ ہے بات کچھ نہیں بس اتنا معلوم ہوتا ہے کہ بے چاروں کے جذبات میں بڑی ہلچل ہے۔ بلکہ خود پیدا کر رہے ہیں عربی الفاظ اور فارسی تراکیب کے ذریعے، مثال کے طور پر حیدر یلدرم کے یہاں سے صفات کی ایک فہرست بنایئے، سنہرا ریت، ہلکے بادل، نیلگوں آسمان، نیم گرم پانی۔، اضطراب آمیز عشق، عمیق اور معانی دار بھجن...... ان جمال پرستوں کے یہاں محسوسات کا پتا نہیں۔[64]

حسن عسکری کے ان خیالات سے شاید کوئی نقاد اتفاق نہ کرے کہ ''کیفیت میں ضعیف'' ''بات کچھ نہیں'' پہلے تو رومانویت کو ان چند ادیبوں تک محدود کرنا درست نہیں جن کی طرف عسکری صاحب نے اشارہ کیا ہے۔ رومانویت سے متاثر ہونے والوں میں تو اقبال، ابوالکلام آزاد، فیض اور ترقی پسند تحریک کے بہت سے لکھنے والے شامل ہیں جن کی مقبولیت اور ان کی تخلیقات کی معنویت سے کسی کو انکار نہیں۔ رومانویت نہ تو ادب برائے ادب ہے، نہ ادب برائے زندگی وہ تو ان دونوں رویوں سے الگ ہے، نہ کوئی ایک نظریہ ہے وہ تو ایک رویہ ہے اور اس رویے کے زیر اثر لکھنے والے ادیبوں نے مقصدیت، معنویت،اور نفس مضمون کی اہمیت سے کبھی انکار نہیں کیا۔ یلدرم ہی کو لیجیے، یلدرم کا موضوع یعنی عورت اپنی تمام تر مقصدیت اور معنویت کے ساتھ موجود ہے۔محض دلچسپی کی چیز نہیں اس بارے میں ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ معاشرے کی اصلاح اس وقت تک ناممکن ہے جب تک عورت کے بارے میں عموی رویہ ترک نہ کیا جائے۔ تاہم یلدرم اس ضمن میں بہت سی باتوں کو سامنے لاتے ہیں مگر اصلاحی رنگ حسن اسلوب پر غالب نہیں آتا۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن یلدرم کے اس رنگ کو علی گڑھ تحریک کا اثر قرار دیتے ہیں:

> سرسید کا پیغام تھا کہ معاشرے کی اصلاح کے لیے مرد وزن دونوں کی اصلاح ناگزیر ہے۔عورت کو جس معاشرے میں توقیر حاصل نہ ہو سکے وہ پنپ نہیں سکتا۔ نذیر احمد

> اور حالی کو لیجیے فرق سے قطع نظر یہی باتیں کہہ رہے تھے۔ یلدرم اپنے دور کی ان گھمبیر آوازوں سے متاثر ہوئے۔ وہ بھی ایک لحاظ سے مصلح ہیں مگر ان کی اصلاح بانداز دگر ہے۔[65]

یلدرم نے اپنے افسانوں کی اشاعت کا آغاز مخزن سے کیا۔ ڈاکٹر محمد حسن کہتے ہیں کہ یلدرم کی نثر میں نہ تو ساحری ہے نہ پیغمبری اور بلند آہنگی۔ وہ تو ایک موج خوش آب ہے--- اس نے لطافت اور کیفیت کو نثر میں شامل کیا ہے۔ یلدرم کی نثر نہ تو مقصدی نیابت کی حامل ہے اور نہ ہی خطابت کا رنگ رکھتی ہے۔

> یلدرم کے ہاں گونجتی گرجتی انفرادیت نہیں ملتی، وہ ایک ہنس مکھ خوش مذاق اور حسن دوست نوجوان کی طرح ہماری محفلوں میں آتے ہیں ---۔ ان کی دنیا تازگی، شادابی، اور رنگارنگی کی دنیا ہے جہاں تازہ ہوا اور سورج کی جگمگاتی کرنوں کی حکمرانی ہے۔ یلدرم کے افسانے تخیل اور جذبے کی فراوانی کے لحاظ سے رومانوی ہیں۔[66]

یلدرم کی جذباتیت اور تخلیقی پرواز کسی مقصد کے تابع نہیں نہ ہی انکی تحریر میں انفرادیت پسندی کی وہ فضا ملتی ہے جو بائرن کے ہاں تھی یا جس کی تصویریں ابوالکلام کے ادب کا خاصا تھیں۔ ان کا یہ انفرادی عمل کسی ردعمل کا شکار نہیں۔ تاہم ورڈز ورتھ کی طرح فطرت کے مناظر سے ان کی دلچسپی محض رومانویت کی حدود و قیود کی ذیل میں نہیں آتی۔ رومانی زاویہ اظہار کی ان کے ہاں ارزانی ہے۔ انھوں نے نزاکت فن اور جمالیاتی طرز کو اپنایا۔ محبت اور اس کی لطافتیں، عورت کے جمالیاتی روپ، تخیلی بلند پروازی اور لطافت شعریت ان کے افسانوں کی بنیاد اٹھاتے ہیں۔ خارستان و گلستان ایک رومانی افسانہ ہے جس میں سارا نظام داستانی اور تخیلی رومان پرور جذباتیت سے بھرپور اور مناظر فطرت سے آباد ہے۔ یلدرم اپنے افسانے ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' کا آغاز یوں کرتے ہیں۔

> جہاں پھول کھلتے ہیں اور گلاب کی خوشبو شام کے سائے میں پھیلتی ہے ایسے وادی کے خاموش گوشہ میں جہاں نہ دبدبہ ہو نہ دغدغہ زندگی بسر کرنے کا لطف ہے---

> دنیا ہنسنے لگتی ہے۔ ہوا میں حس عشق سے مشابہ آہنگِ نرم، ایک اسرار انگیز خفیف
> روانی پیدا ہوتی ہے۔ جب فرشتہ گل شبّو کے منہ کو کھولتا اور بادلوں کو رنگین کرتا ہے
> اس وقت بہار کے موسم میں ایک شام کو مر جانے کا لطف ہے۔ [67]

پورے افسانے میں یہی فضا دکھائی دیتی ہے اور وجود سے عدم تک کے سفر میں مکمل ہوتی ہے۔ پورے افسانے میں ایک وجدانی اور تصوراتی آہنگ، خوبصورت مناظر اور کائنات کی رنگارنگی ایک اسرار آمیز ماحول تخلیق کرتی ہے۔

یلدرم کے ہاں عورت کی ایک قدآور صورت نمایاں ہے۔ مگر عورت دنیاوی قباحتوں اور گناہ آمیز عیاشی کے خیالات کی بجائے ایک صحت مند اور بالیدہ حیثیت میں نظر آتی ہے۔ اگر چہ یلدرم کی تکنیک اور اسلوب میں تخیل کی عملداری زوردار ہے۔ شاید اس لیے کہ ان کی شاعرانہ طبع میں ایک قوت متخیلہ ان کی نثر کی بنت کرتی ہے جس کے سبب پیکرتراشی اور خوبصورت افسانوی آہنگ ہر سطر میں بکھرا ملتا ہے۔ یلدرم نے عورت کو نسائیت، لطافت اور شعریت کا مجموعہ بنا کر پیش کیا مگر وہ اس مجسمہ کو پوجتے نہیں۔

اب حقیقت نگاری کی طرف آیئے:

> ''حقیقت پسندی'' کے بارے میں مختلف اوقات میں مختلف نظریات رہے ہیں۔
> مثلاً قدیم یونانی نقاد اور فلسفی افلاطون کا تصور حقیقت موجودہ تصور حقیقت کے بالکل
> برعکس ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ یہ کائنات ساری کی ساری حقیقت نہیں بلکہ نقالی ہے
> اور اصل حقیقت عالم خیال میں موجود ہے۔ گویا افلاطون نے ایک ایسی چیز کو
> حقیقت قرار دیا جو کسی نے دیکھی نہیں۔ [68]

تاہم اٹھارویں صدی میں حقیقت کا معنوی تصور بدلا --- گردوپیش کی دنیا بھی بدل گئی تھی۔ جو چیزیں بصارت کی گرفت میں تھیں نام پانے لگیں --- لہٰذا اب اشیا کے تصور کے بجائے خود اشیا کو حقیقت کا درجہ مل گیا۔

اٹھارویں صدی کے یورپ میں فکر و احساس میں بڑی تبدیلیاں آئیں۔ استقرائی منطق اور اس سے پیدا شدہ سائنس نے ایک فکری انقلاب برپا کر دیا۔ جس کے نتیجے میں ماورائی صداقتوں پر سے ایمان

اٹھ گیا تھا۔ اسی دوران کلاسیکیت اور نوکلاسیکیت کے خلاف رومانویت بھی فکری آفاق پر تبدیلیاں لا چکی تھی۔ اب مادی حالات اور سائنسی کارنامے حقیقت بن گئے۔ اس نئی حقیقت نے عقلیت اور افادیت کے فکری رجحان کو پیدا کیا۔ اخلاقیات کا تعلق مابعد الطبیعیات سے کٹ کر سماجی زندگی سے وابستہ ہو گیا۔ یورپ کے اس نئے تصور حقیقت نے نئے انسانی رشتوں کو جنم دیا اور عقل و جذبے کی ایک نئی روش قائم کی۔ چنانچہ نثر کی بنیاد عقل اور شاعری کی جذبے پر رکھی گئی۔ فکر کے یہی زاویے جب انگریز حکمرانوں کے ساتھ ہمارے یہاں پہنچے تو اس کا پہلا اثر فورٹ ولیم کالج کے حوالے سے اردو نثر کی تحریک کی صورت سامنے آیا۔ جدید نثر کا نیا اسلوب، جو آرائش و زیبائش سے پاک تھا، اسی شعور کا حاصل ہے۔

1857ء کے بعد حقیقت پسندی کا یہ رجحان زیادہ واضح صورت میں نظر آیا۔ کسی بھی روایتی معاشرے میں اخلاقیات و جمالیات کا تعلق مابعدالطبیعیات کے روایتی تصور حقیقت کے تابع ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اعتقاد اور اعتماد پر ضرب لگتی ہے تو ہر چیز سے ایمان اٹھ جاتا ہے اور یہی کچھ یہاں ہوا۔ قدریں تبدیل ہوئیں تو ثروت کے تمام زاویے بھی خواب ہوئے۔ گردوپیش کا ماحول اور خارجی دنیا ہی حقیقت بن گئی۔ روایت کے خلاف جنگ اور امر واقعہ کو ہی حقیقت قرار دینے کی سعی نے یہ ثابت کیا کہ خارجی دنیا کی توضیح علامتی نہیں بلکہ واقعاتی ہونی چاہیے۔

وقت کے ساتھ ساتھ حقیقت پسندی سے مراد وہ رجحان طبع اور وہ اسلوب لیا جانے لگا جو ماورائیت اور عینیت کے برخلاف ہمیں گردوپیش کی ٹھوس زندگی سے وابستہ رکھتا ہے۔

حقیقت پسندی کی تحریک نے رومانوی تحریک کی فراریت کے خلاف گردوپیش کی زندگی کی جدوجہد کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ ادب کو مافوق الفطرت کے بجائے حقیقی زندگی اور تخیلاتی دنیا کے بجائے سماج کی تلخ حقیقتوں کے روبرو لا کھڑا کیا تھا۔ چنانچہ اب زندگی کے بہیمانہ انداز افسانے کا موضوع بنے۔ بقول عزیز احمد:

> حقیقت پسند اسلوب اظہار میں رومانویت کے برعکس ہے۔ ذاتی وجدان اور انفرادی نظر دونوں کی اہمیت یہاں گھٹ جاتی ہے۔ مگر رومانویت کی طرح حقیقت پسندی میں بھی خاص حقیقت ہی بیان کی جاتی ہے۔ حقیقت پسندی کا جوہر تصوریت

(Idealism) کے برعکس ہے۔[69]

اردو ادب میں حقیقت نگاری کا صحیح تصور 1857ء کے بعد سے شروع ہوا جب زندگی کی پرانی قدریں دم توڑ رہی تھیں اور ایک نئی دنیا جنم لے رہی تھی۔ اس سے قبل اردو ادب میں مادی حقیقتوں کا ادراک کم کم تھا اور مادی حقائق پر شعری استعاراتی طرز اظہار کا غلبہ تھا۔ پرانا فلسفہ مابعدالطبیعیاتی زندگی کو اصل حقیقت کے طور پر فوقیت دیتا تھا۔ داستانوں کے عہد میں یہ سمجھا جاتا تھا کہ اصل عالم غائب ہے اور یہ دنیا اس عالمِ غیب کا محض ایک عکس ہے۔ گویا ایک چیز دو سطحوں سے وابستہ تھی۔ ایک مجازی سطح اور دوسری حقیقی۔ یعنی چیزوں کی اپنے طور پر کوئی اہمیت نہ تھی بلکہ چیزیں اپنی حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتی تھیں۔ یہی حال شاعری کا تھا اور بقول محمد حسن عسکری ہماری شاعری میں چیزوں کا دخل ہے ہی نہیں۔ اس شاعری کا موضوع انسانی تجربات ہیں۔ لہٰذا اگر شاعری میں گل، لالہ، نرگس، نسترن وغیرہ کا ذکر کیا جاتا ہے تو یہ پھول یا ان کی تشبیہات نہیں بلکہ انہیں انسانی تصورات کے قائم مقام سمجھا جاتا تھا۔ یہ تصور رفتہ رفتہ عقلیت پسندی کے زیر اثر آ کر اپنا سارا روایتی پس منظر تبدیل کرنے لگا۔ لیکن یہاں ایک نہایت منفی رویہ بھی سامنے آیا۔ عقلیت پسندوں نے اپنے سارا سرمایۂ افتخار اور اس پورے تہذیبی منطقے پر، جس نے ان داستانوں کو جنم دیا تھا، بغیر سوچے سمجھے 'غیر حقیقی' ہونے کا لیبل چسپاں کر دیا جبکہ آج ہم داستانی عہد اور داستانی کرداروں میں اس عصر کی تاریخ تلاش کر رہے ہیں جس میں وہ لکھی گئی تھیں۔

اس سلسلے میں پروفیسر جیلانی کامران لکھتے ہیں:

> ۔۔۔عظیم ترین بزرگوں کو تنقیدی فوکس میں لا کر پچھلی نسل کے تنقید نگاروں نے نہ صرف ان بزرگوں کی ادبی عظمت کو منہا کیا بلکہ اپنے زمانے کو ایک ایسا فرضی اعتماد بھی دیا جس نے بزرگوں کو کم علم سمجھنے کی روایت قائم کی اور کہا ہے کہ جس ماضی کا ہم اتنا چرچا کرتے ہیں وہ محض ایک جھوٹی نمائش ہے۔[70]

یہاں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ہم جو ہر بات میں مغرب کو سند مانتے اور وہاں سے سندیں لاتے ہیں یہ بھول گئے کہ انھوں نے یعنی اہل مغرب نے اپنے روایتی ادب یعنی Tales, fables, Religious stories کو اپنا قیمتی سرمایہ جان کر محفوظ کر لیا ہے اور ہم اس کی تردید میں مصروف ہو گئے۔

مشرقی اصناف کے بارے میں یہ منفی رویہ 1857ء کے بعد پیدا ہوا۔ کیا یہ حکمرانوں کی خوشنودی کے لیے تھا؟

اب ہم اس طرف آتے ہیں کہ داستان جسے ہم یک جنبش قلم رد کر دیتے ہیں، کیا اس کا کسی سطح پر انسان اور انسانی معاشروں سے کوئی تعلق ہے؟ داستان کے بارے میں ایک رائے کہ داستان کا بنیادی مقصد اخلاقی اقدار کی آبیاری ہے۔ یہ ہمیں اخلاقیات کی اس دنیا میں لے جاتی ہے جہاں خیر و شر کی آویزش اپنے نقطہ عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ یہ ہمیں انسانوں کے معاشرے میں لے کر جاتی ہے ملفوف انداز میں۔ داستان اگر چہ تاریخ نہیں ہوتی مگر اپنے عہد کی علامتی کہانی ضرور بیان کرتی ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی کہتے ہیں کہ میرامن شاہ عالم ثانی کے عہد کا لکھنے والا تھا چنانچہ محمد شاہی معاشرے کی جو حالت تھی، عیش وعشرت کے جو معیار تھے وہ باغ و بہار میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہیں۔[71]

داستان اور داستانی عہد حیرت کے دروازے ہی نہیں کھولتا اور تخیل کی سیر ہی نہیں کراتا فکری اور فنی اعتبار سے سوچنے کے مواقع بھی دیتا ہے--- اس علامتی نظام کو جاننا بہت ضروری ہے جس میں داستان بنی جاتی تھی کیونکہ آج پھر ہم ایک نیا علامتی نظام قائم کر کے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ داستانوں کے اکثر کردار دوہری شخصیت کا اظہار کرتے ہیں۔ علامت، استعارے، پیکریت، تشبیہہ وغیرہ کا ایک مکمل نظام ان داستانوں میں موجود ہے۔ زبان کے ارتقاء کی کہانی بھی داستانوں میں موجود ہے۔ اس کے علاوہ تکنیکی اعتبار سے پلاٹ، کمپوزیشن، فضا، کردار سازی، بنت کاری اور انجام غرض کہانی نویسی کے ضمن میں خاصی معلومات بہم پہنچاتے ہیں۔ اگر چہ داستانوں میں منطقی ربط نہیں ہوتا اور قصہ گو کہانی کو اپنی مرضی سے موڑتا توڑتا ہے ...... اس کے باوجود داستان کا ڈھانچہ خیر وشر کی آویزش پر استوار ہوتا ہے۔ افعال واعمال انسانی معاشرت میں اثر رکھتے ہیں۔ داستانوں میں قدم قدم پر انسان کا کتھارسس ہوتا رہتا ہے، تو کیا داستانی عہد پر تخیل کا فتویٰ لگا کر اس سارے سرمائے کو ضائع کرنا درست عمل ہوگا؟

جب مغلیہ حکومت کا دور عروج تھا تب اپنی تہذیب کے بارے میں یہ احساس کمتری نہ تھا لیکن جیسے ہی مسلمانوں نے عسکری طور پر شکست کھائی تو نقطہ نظر بدل گیا اور ہم کہنے لگے کہ

حالی اب آؤ پیرویٔ مغربی کریں

بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

نئے ماحول میں خارجی عوامل اور معاشرتی حالات جس تیزی سے تبدیل ہوئے اس سے سارا منظر و پس منظر بھی بدل گیا۔ داستانی عہد انجام کو پہنچا اور نئی اصناف سخن نے جگہ پائی۔ جس کے سبب افسانوی ادب کو حقیقت نگاری کے راستے میں زیادہ تیزی کے ساتھ آگے بڑھنے کا موقع ملا۔ اہم بات یہ ہے کہ اردو افسانے کو آغاز ہی میں پریم چند جیسا لکھنے والا مل گیا۔ یہ ایک اچھی بات تھی مگر اس کے ساتھ ہی یہ خرابی ہوئی کہ بعض حلقوں میں پرانی روایات اور پرانی قدروں کے خلاف ایک منفی ردیہ جنم لینے لگا۔ اور آگے چل کر اس روش کو آزادی اور سماج سے بغاوت اور حقیقت نگاری سمجھ لیا گیا۔ روایت، رواج اور قانون بجائے خود قابل ملامت نہیں ہوتے۔ وہ ایک خاص ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں اور ماحول سے مطابقت رکھتے ہیں۔ پرانے زمانے میں ان کا اثر اس لیے مہلک نہیں تھا کہ مخصوص اخلاقی قدریں اور روایات ساتھ ہوتی ہیں۔ یہ کلاسیکی اصول نظم و ضبط رکھتے ہیں۔ مغرب کے کلاسیکی اصولوں کا ردعمل ہی کیوں نہ ہو اس کی پاسداری کے رویے بھی فطرت کا حسن دوبالا کرنے کے لیے اس کی تہذیب کرتے ہیں۔

نوجوانوں میں رفتہ رفتہ ذہنی بغاوت کا جذبہ پیدا ہونے لگا۔ اس رویے کو ہندوستان کی سیاسی تحریکوں نے مہمیز لگائی۔ یہ طبقہ سیاسی رسوم و قیود سے آزاد ہونا چاہتا تھا لہٰذا ''پابندیوں'' کے خلاف آواز بلند ہونے لگی۔ ایسی ہی ایک کوشش کچھ عرصے بعد ''انگارے'' کی صورت میں سامنے آئی۔ اس پر آگے چل کر گفتگو ہو گی۔ آیئے ایک نظر حقیقت پسندی کی تاریخ پر ڈالیں:

> Concern for fact or reality and rejection of the impractical and visionary....a doctrine that universals exist outside the mind...[72]

> میرے خیال میں تو انسان سے ماورا اور کچھ نہیں ۔۔۔ اس دنیا کی حسین ترین اشیاء، ماہرفن اور دست محنت شعار کی مرہون منت ہیں۔۔۔ ہمارے تمام خیالات اور تصورات نے محنت کے عمل سے جنم لیا ہے ۔۔۔ خیالات حقائق کے جلو میں ہوتے ہیں۔[73]

> ادب میں اشیاء، اشخاص اور واقعات کو کسی قسم کے تعصب، عینیت، موضوعیت اور رومانیت سے آلودہ کیے بغیر دیانت اور صداقت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش حقیقت پسندی یا حقیقت نگاری کہلاتی ہے ---۔ خارجی حقائق (سماجی زندگی اور اس کے مسائل) کو حتی المقدور معروضی صحت کے ساتھ پیش کرنا۔[74]

حقیقت نگاروں کا نقطہ نظر ہے کہ ادب زندگی کا عکاس ہے تو اسے زندگی کو اسی طرح پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے --- عینیت پسندی، رومانیت پسندی یا مثالیت حقائق پر پردہ تان لیتی ہیں اور حقائق چھپ جاتے ہیں --- سماج اس کے متعلقات کو اہمیت دیے بغیر انسانی زندگی کو اس کے منصب سے کم کرنے کی ایک کوشش کے سوا کچھ نہیں ..... کیونکہ انسان سماج سے باہر نہیں ہوتا اگر چہ سماج انسانوں سے ترتیب پاتا ہے مگر نتیجے کے طور پر انسان سماج کا حصہ بن جاتا ہے اور سماج کی ماہیت جانے بغیر سماجی انسان کو پہچاننا آسان نہیں رہتا۔ اسی لیے حقیقت نگاری سماج کی تشکیل میں شامل تہذیبی، تمدنی ، سیاسی، معاشی اور معاشرتی محرکات کو زیر بحث لا کر ان وجوہ کی تلاش کرتی ہے جو انسان کے لیے ظلمت کی فصلیں بوتے اور انہیں طبقات میں تقسیم کر کے ان سے وسائل چھین کر مسائل دے دیتے ہیں۔ سماجی حقیقت پسند انہی مسائل کو اپنا موضوع بناتا اور ان کی وجوہات کو سامنے لاتا ہے۔ جبکہ مخالفین حقیقت پسند ادیبوں پر یہ الزام عائد کرتے ہیں کہ حقیقت پسند پوری زندگی کی بجائے انسان کی آدھی زندگی یعنی خارجی مظاہر کو ادب میں لاتے ہیں، جبکہ انسان جتنا باہر ہے اس سے زیادہ درونِ ذات میں بستا ہے۔

ظہیر کاشمیری اسی بات کو قدرے وضاحت سے کہتے ہیں:

> انسانی ذہن کا ہر مواد جہاں سماجی محرکات سے ترتیب پاتا ہے وہاں اس میں اس کی ذاتی قوتوں کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے، اس لیے کوئی ذہنی کیفیت نہ تو کلیتًا خارجی ہوتی ہے اور نہ داخلی، بلکہ اس میں خارجی اور داخلی عنصر بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔[75]

اصل بات یہ ہے کہ داخلیت اور تصوریت پسند ادیب داخلی اور نفسیاتی کیفیتوں کو ہی زندگی کی اساس خیال کرتے ہیں جبکہ مقصدی نیابت فکر رکھنے والے ادیب داخلی اور خارجی دونوں محرکات کو ایک

ناگزیر صداقت کے طور پر لیتے ہیں۔

حقیقت نگاری کے اس مختصر جائزے کے بعد جب ہم اردو ادب کی طرف آتے ہیں تو ہمیں حقیقت نگاری ان معانی میں نہیں ملتی۔ ہمارے ہاں حقیقت پسندی کو سائنس کی قربت حاصل نہیں جبکہ سائنس کو حقیقت سے قریب تر کرنے کی کوشش اور یہ انداز فکر خود فرانس کے حقیقت نگاروں نے روا رکھا تھا۔

شمیم حنفی، پریم چند کی حقیقت نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> اس دلچسپ حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ خود فرانس میں حقیقت پسندی کی تحریک بنیادی طور پر حقیقت کی ہوبہو عکاسی کو اپنا نصب العین بناتی ہے۔[76]

جبکہ ہمارے ہاں حقیقت نگاری خارج کی برہنہ تصویروں کے ساتھ داخلی ردعمل بھی پیش کرتی ہے اور اس ضمن میں ظہیر کاشمیری کا مذکورہ اقتباس اردو افسانے کے حقیقت پسندانہ رجحان اور رویے کو سمجھنے کے لیے خاصی مدد کرتا ہے۔

اب ہم رومانویت اور حقیقت نگاری کے تناظر میں پریم چند اور یلدرم کا موازنہ کرتے ہیں:

سید سجاد حیدر یلدرم اور منشی پریم چند اردو افسانہ نگاری کے اولین ستارے ہیں جو اپنے اپنے مخصوص رنگ میں چمکے اور ایک رہ جانے والی جھلک چھوڑ گئے ۔ ان دونوں فنکاروں کا سن پیدائش ایک ہی ہے یعنی 1880ء۔ پریم چند نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز 1907ء سے کیا جبکہ یلدرم کے "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" اور "نشہ کی پہلی ترنگ" 1900ء میں چھپ چکے تھے۔ گویا بیسویں صدی کے آغاز تک یا اس کے ابتدائی چند سال تک ان افسانہ نگاروں کا فن وشعور اپنی پرداخت کے ابتدائی مراحل طے کر چکا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب سرسید احمد خان کی اصلاحی تحریک اپنا عروج مکمل کر چکی اور اس کے خلاف خارجی اور باطنی ردعمل سامنے آ چکا تھا۔ اس کے علاوہ قومی اور بین الاقوامی سطح پر بھی کچھ تبدیلیاں سامنے آ رہی تھیں اور کچھ ابھی تشکیل کے مراحل میں تھیں۔

1857ء کے انگریزی نو آبادیاتی قبضے کے بعد نئے نظام اور تبدیلیوں سے ہم آہنگی کے لیے

اصلاحی تحریکوں کا دور شروع ہوا۔ یہ تحریکیں غیر سیاسی ہونے کے علاوہ لبرل اور سیکولر اور علمی نوعیت کی تھیں۔ سرسید تحریک اور راجہ رام موہن رائے کی برہمو سماج تحریک اس کی مثالیں ہیں۔ نئے ماحول میں مطابقت اختیار کرنا ان کا بنیادی Moto تھا۔ سرسید تحریک کی مصالحت پسندی کے پس منظر میں انگریزوں کے نوآبادیاتی استحصال سے قطع نظر انگریز کو آئیڈیل تسلیم کرنا تھا۔ سرسید تحریک کا خارجی ردعمل دو سطحوں پر ہوا۔ ایک تو غیر ادبی سطح پر کہ علما کی طرف سے انہیں کافر و مرتد قرار دیا گیا اور دوسرا ادبی سطح پر جو اودھ پنچ کے لکھاریوں کی طرف سے ہوا۔ ان دونوں مخالفین کے پاس کم از کم سرسید تحریک کے مقابلے میں کوئی فکری پہلو یا آدرشی احساس نہیں تھا۔ داخلی سطح پر سرسید تحریک کا ردعمل بھی دو انداز میں ہوا۔ ایک تو شبلی کی شکل میں جس پر مذہبیت کا غلبہ تھا لیکن اس میں روشن خیالی کے عناصر موجود تھے۔ جنہوں نے بعد میں دارالمصنفین اعظم گڑھ کی صورت میں اظہار کیا۔ ردعمل کی دوسری شکل مولوی محمد حسین آزاد کی صورت میں ہوئی جنہوں نے ''نیرنگ خیال'' میں متخیلہ کی آزادی اور سرسید کی سادہ بیانی کے برعکس رنگینیٔ اسلوب کو بنیاد بنایا۔

سرسید کا انتقال 1898ء میں ہوا جب خود علی گڑھ کالج میں اور اس سے باہر نئی نسل کے نمائندے دو فکری انداز کو پروان چڑھا رہے تھے۔ یعنی ایک تو سرسید کی مصالحت آمیز اصلاح پسندی، جس میں انگریز قوم کو نشاۃ الثانیہ کے لیے آئیڈیل مانا گیا تھا، نئی نسل میں سرایت کر رہی تھی۔ لیکن اس کے علاوہ ادبی و فکری سطح پر یورپی علوم سے براہ راست مطالعے اور قومی و بین الاقوامی بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر اگر ایک طرف رومانوی رویہ پیدا ہو رہا تھا تو دوسری طرف حقیقت پسندی کا رویہ بھی پروان چڑھ رہا تھا۔ سیاسی سطح پر سرسید تحریک کے خلاف ردعمل حسرت موہانی، مولانا محمد علی جوہر اور ابوالکلام آزاد کی صورت میں سامنے آیا۔ جبکہ ظفر علی خان اور اقبال نے سماجیت اور سیاست کے ادغام سے شعری سطح پر انقلابی عناصر کی داغ بیل ڈالی۔ گویا سرسید احمد خان کے انتقال کے چند برس بعد پیدا ہونے والی یہ تمام نسل کچھ ایسے نئے حالات کی پروردہ تھی جن کے تحت ان کے فکری و ادبی رویوں میں یا تو سرسید تحریک کا ردعمل موجود تھا یا اس فکر کی نئے حالات کے مطابق تجدید کی گئی تھی۔

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے بیسویں صدی کے آغاز کے لگ بھگ عالمی و مقامی، سیاسی و سماجی

حالات میں تبدیلیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس دور میں ہندوستان کو

۔۔۔جن سیاسی اور سماجی حالات سے دوچار ہونا پڑا اور جو اردو شاعری میں بھی منعکس ہوئے ان کی مختصر سی فہرست یہ ہے: وطن اور وطنیت کا تصور، سیاسی محکومی کا شدید احساس اور جذبہ آزادی کی تڑپ، ملکی باشندوں کی نااتفاقی اور اس کا اثر اجتماعی زندگی پر، اسلامیانِ ہند کی نئی کروٹ اور علی گڑھ تحریک کا ردعمل، اتحاد اسلام اور نئی روشن خیالی کا ظہور، تحریک ہوم رول وغیرہ، ملکی زندگی کے یہ چند خدوخال ان سیاسی و سماجی رجحانات کی نشاندہی کرتے ہیں جو انیسویں صدی کے اصلاحی رجحانات کے بعد رفتہ رفتہ بساطِ ہند پر ابھرے۔[77]

بیسویں صدی تک آتے آتے عالمی سطح پر سرمایہ دارانہ نظام اپنی گرفت بہت مضبوط کر چکا تھا۔ ہندوستان میں اس کا نوآبادیاتی نظام پوری قوت کے ساتھ اپنا اظہار کر رہا تھا۔ یورپ میں اس نوآبادیاتی نظام کے معاشی ثمرات کے نتیجے میں صنعتی انقلاب آ چکا تھا اور ہندوستان میں جاگیرداری نظام کی بنیادیں رکھ دی گئی تھیں۔ اسی دور میں ہندوستانی نصاب میں جدید یورپی رومانوی مفکرین، شعرا اور ادیبوں کو شامل کیا گیا یوں نئی ہندوستانی نسل پہلی بار رومانیت سے آشنا ہوئی۔ اسی دور میں ہندوستان نوآبادیاتی نظام کے تحت استحصالی چیرہ دستیوں کا شکار ہو کر غلامی، افلاس، اور ذلت سے ہمکنار ہوا۔ جدیدیت کی علمی، ادبی اور سماجی تحریکیں یہاں انگریزی غلبے کے زیراثر اپنا اولین دور مکمل کر چکی تھیں۔ یورپ میں نت نئی ایجادات کے نتیجے میں خام مال کی زبردست ضرورت کے تحت یہاں صنعت کاری کا عمل بھی شروع ہو گیا تھا۔ اصلاحی اور فلاحی تحریکوں کی جگہ سیاسی تنظیمیں اور تحریکیں منظم ہونے کے ابتدائی مراحل طے کر چکی تھیں۔ یورپ میں صنعتی نظام اور سرمایہ داری کے آغاز سے ہندوستان میں جو بڑی تبدیلیاں آ رہی تھیں ان میں سے ایک بڑے شہروں میں صنعتی تبدیلیوں کے باعث پیدا ہونے والا درمیانہ طبقہ تھا جو غیر مصالحانہ حالات کا متقاضی تھا۔ ایسے میں سرسید احمد خان کی فکر اس طبقے کے لیے ناقابل قبول تھی۔ یہ تھے وہ حالات جن میں یلدرم اور پریم چند کا شعور پروان چڑھا۔

یلدرم اور پریم چند کا شعور گو ہندوستان میں موجود ایک جیسے حالات میں پروان چڑھا مگر ان کے

طبقاتی حالات اور طبقاتی شعور نے دونوں کو اظہار اور فکر کی الگ الگ راہ دکھائی۔ پریم چند غریب طبقے سے تعلق رکھتے تھے جنہوں نے دیہات میں زندگی گزاری۔ انہوں نے غربت، افلاس اور تنگ دستی کا خود بھی تجربہ کیا اور اپنے طبقے کے مسائل اور الم ناکیوں کا مشاہدہ بھی کیا۔ وہ بنارس کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے۔ سات برس کی عمر میں ماں اور پندرہ برس کی عمر میں باپ کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ بقول رام بابو سکسینہ:

> فارسی کی تعلیم تقریباً سات آٹھ برس حاصل کر کے انگریزی شروع کی اور بنارسی کالجیٹ سکول میں داخل ہوئے جہاں سے آپ نے انٹرنس کا امتحان پاس کیا (والدین کی وفات کے بعد)۔ شروع میں آپ نے صیغہ تعلیم میں ملازمت حاصل کر لی تھی مگر درس تدریس کا سلسلہ اس کے بعد بھی جاری رکھا۔[78]

یہ حالات انہیں حقیقت نگاری پر مشتمل اصلاح پسند انقلابیت کی طرف لے گئے اور ان کے ہاں پسماندہ طبقے (خصوصاً دیہاتی پس منظر میں) کی منظر نگاری بہت ہونے لگی۔

سید سجاد حیدر یلدرم پڑھے لکھے اور کھاتے پیتے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ وہ ضلع بجنور کے شہر نہٹور میں پیدا ہوئے۔ ایم اے او کالج علی گڑھ سے بی اے کیا۔ انگریزی و فارسی میں غیر معمولی طور پر ذہین تھے۔ طالب علمی کے دوران حاجی نواب اسمٰعیل خان رئیس دتاولی کے لٹریری سیکرٹری رہے۔ نواب اسمٰعیل نے چونکہ مکے میں تعلیم حاصل کی تھی لہٰذا وہ عربی اور ترکی بخوبی جانتے تھے۔ ان کی مصاحبت میں یلدرم کو ترکی زبان سے روشناس ہونے کا موقع ملا۔ بی۔اے کے بعد وہ قانون کی تیاری کر رہے تھے کہ برطانوی قونصل خانہ بغداد میں ترکی زبان کے ترجمان کی حیثیت سے ملازم ہو کر چلے گئے۔ 1912ء میں قسطنطنیہ سے امیر کابل کے اسسٹنٹ پولیٹکل ایجنٹ کی حیثیت سے میسوری آ گئے۔ اس کے بعد وہ یوپی سول سروس میں چلے گئے۔ 1920ء میں علی گڑھ کالج یونیورسٹی بنا تو سجاد حیدر یلدرم اس کے پہلے رجسٹرار بنے۔ 1929ء میں یہاں سے سبکدوش ہو کر واپس سول سروس میں چلے گئے اور جزائر انڈیمان میں ریونیو کمشنر کی حیثیت سے متعین ہوئے۔ جزائر انڈیمان کو اس زمانے میں کالا پانی بھی کہا جاتا تھا جہاں ہندوستانی تحریک آزادی کے مجاہدین کو بطور سزا جلاوطن کر کے قید میں رکھا جاتا تھا۔ یلدرم کی سرکاری اور

غیر سرکاری بڑے بڑے عہدوں پر انگریز دور میں نوکریوں کے باعث یہ بات ممکن ہی نہ تھی کہ وہ پریم چند کی طرح حقیقت نگاری کا رخ کرتے۔ سامراج کی چیرہ دستیوں پر احتجاج کرتے یا آزادی و انقلاب کا اظہار کرتے لہٰذا انہوں نے رومانویت کا راستہ اپنایا۔

چونکہ دونوں حساس فنکار تھے لہٰذا دونوں کے ہاں رومانویت اور حقیقت پسندی کے دھندلے دھندلے نقوش موجود ہیں۔ یوں کہنا چاہیے کہ یلدرم ایک رومانوی فنکار ہونے کے باوجود حقیقت پسندانہ شعور کی ایک لہر اپنے ہاں ضرور رکھتے ہیں جبکہ پریم چند حقیقت نگار ہونے کے باوجود رومانویت کے زیراثر ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ یلدرم اور پریم چند کا دور عبوری حیثیت کا حامل تھا۔ سرسید تحریک کا سحر ٹوٹ رہا تھا۔ مگر نئی ادبی تحریک وجود میں نہیں آئی تھی۔ آزادی و انقلابی تحریکوں نے بھی کوئی شکل اختیار نہ کی تھی۔ بلکہ ابھی یہ منظم ہی نہیں ہو پائی تھیں۔ اس کی وجہ بھی یہ تھی کہ نئے حالات کی فکر ابھی تشکیل پذیر نہیں ہوئی تھی۔ حتیٰ کہ اقبال، ابوالکلام آزاد، جوش وغیرہ ابھی تک اپنا راستہ ہی تلاش کر رہے تھے جبکہ کانگریس محض ولیم ہیوم کا بنایا ہوا ایک حکومتی پلیٹ فارم تھا۔ مسلم لیگ کا دور دور تک کوئی نشان نہ تھا۔ انقلاب روس جیسے بڑے تاریخی اور فیصلہ کن عالمی وقوعے نے ابھی کئی سال بعد جنم لینا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ابھی تک ہر چیز دھند میں تھی۔ اسی لیے اپنی ابتدا میں یلدرم نے عمومی موضوعات پر لکھا۔ پھر جب تک وہ ترکی نہیں چلے گئے اور وہاں کی فکری و سیاسی تحریکوں کا مشاہدہ نہیں کیا ان کے ہاں واضح فکری تبدیلی نہیں آئی۔ اس طرح پریم چند نے اپنا آغاز رومانوی حقیقت پسندی سے کیا۔ پھر جب بعد میں کانگریس کی تحریک اور مقامی سیاسی عمل شروع ہوا تو ان کے ہاں حقیقت نگاری اور ترقی پسندی کے اثرات نکھرنا شروع ہوئے۔

> یلدرم و پریم چند معاصر معاشرے کے تعلیم یافتہ نوجوان تھے جن کی ذہنی وفکری بلوغت میں مغربی علوم وفنون کا حصہ تھا اور دل میں مشرقی آداب و روایات کا احساس۔ معاشرتی ناہمواریوں، سماجی ناسوروں، معاشی ناآسودگیوں اور سیاسی چیرہ دستیوں سے دونوں نے روحانی کرب پایا۔ اس اضطراب و ناآسودگی نے دونوں کے افکار و خیالات کو متلاطم و متحرک کیا۔ ماحول اور معاشرے کے مفسدات

> سے نجات پانے کے لے یلدرم اور پریم چند دونوں کی فکر نے اطمینان و آسودگی کی تلاش میں نئی دنیاؤں کی جستجو کی ۔۔۔ اپنے عہد کی زمانی و زمینی حقیقتوں اور مسئلوں کا ادراک دونوں کو تھا۔ مگر ایک نے مثالیت وعینیت کے نقطہ نظر سے ان حقیقتوں کو سمجھنے کی کوشش کی اور دوسرے نے رومانویت کی عینک سے حقائق عصر کا جائزہ لیا۔[79]

یلدرم اور پریم چند کی رومانویت میں ایک واضح فرق بھی ہے۔ یلدرم کے ہاں ترکی، اس کی رومانوی فکر اور متخیلہ کا مرکز ہے۔ جبکہ پریم چند کے ہاں بطور محرک ابتدائی سطح پر راجپوتوں کی پرشجاعت زندگی اور راجستھان کی فضا ہے جو بعد میں نسلیت سے نکل کر قومیت میں ڈھل گئی۔ اور ہندوستان ان کی رومانوی فکر اور متخیلہ کا مرکز بن گیا۔ سجاد حیدر یلدرم بیسویں صدی کے پہلے عشرے میں ترکی سے آگئے تھے۔ اس دور میں ترکی میں روشن خیالی کی تحریک عروج پر تھی جو کہ عمومی طور پر مغربی روابط اور خصوصی طور پر انقلاب فرانس کے زیراثر اور براہ راست ان اثرات کے تحت پروان چڑھی۔ عثمانی سلطنت میں خلیفہ اقتدار اعلیٰ کا مالک اور تمام اختیارات کا سرچشمہ تھا۔ اسے انعام وتعزیر کا پورا حق تھا۔ رعایا کے تمام طبقات کو امور سلطنت میں کوئی حق و اختیار نہ تھا۔ ارکان سلطنت کو رعایا کی فلاح کی بجائے خلیفہ کی طاقت کے استحکام و تحفظ کی ذمے داری تھی۔ ایسے دور میں جب پورا یورپ جمہوریت، سائنس، صنعت، انفرادی آزادی، عوامی و انسانی حقوق کے تحت انقلابات کے ذریعے سے نئے نظاموں کو رواج دے چکا تھا، ترکی کی سلطنت عثمانیہ جاگیرداریت کو بچانے کے لیے اپنا زور صرف کر رہی تھی۔ ترکی میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک انقلاب فرانس کے زیر اثر انیسویں صدی کے آغاز تک اپنی ابتدا کر چکی تھی۔ ترکی کا نیا ترقی پسند درمیانہ طبقہ اس کی روح رواں تھا۔ جبکہ اس میں بنیادی کردار ادا کرنے والے جدید ترکی ادب کے ادیب و دانشور تھے۔ انہوں ہی نے ترکی میں جدید افکار پر ''نوجوان ترک تحریک'' یا ''ینگ ٹرکش پارٹی'' کی بنیاد رکھی جو کہ ترقی پسند خیالات کے تحت نئے نظام کے حامی تھے۔

> نوجوان ترکوں کا مطالبہ تھا کہ سلطنت کا آئین رعایا کی مرضی سے وضع ہو۔ ملک میں آئینی حکومت قائم کی جائے۔ اور عوام کے نمائندوں کو بھی نظم ونسق میں شرکت کا موقع ملے۔ مدرسے کے فرسودہ نظام تعلیم کی جگہ مغربی نظام تعلیم کو اپنایا جائے۔

> امور سلطنت میں علما کی مداخلت بند کی جائے۔ مغربی طاقت کے اثر و اقتدار کو ختم کرنے کی غرض سے مغربی تہذیب وتمدن کو اختیار کر لیا جائے۔[80]

جن دنوں سجاد حیدر یلدرم ترکی میں تھے خلیفہ اور نوجوان ترک تحریک کے درمیان معرکہ آرائی فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو چکی تھی۔ 1908ء میں فوج کی تیسری کور نے ،جسمیں کمال اتاترک بھی شامل تھے بغاوت کر کے خلیفہ کو برطرف کر دیا تھا اور آئین (1876ء) بحال کر کے نوجوان ترکوں نے حکومت سنبھال لی تھی۔ ایسے ماحول میں یلدرم کا متاثر ہونا قدرتی تھا۔ یوں ترکی ان کے آئیڈیلز کی سرزمین بن گیا۔ ترکی کی صورتحال نے ان کے اندر رومانیت کو گہرا کیا۔ بقول ڈاکٹر انور سدید:

> ترکی سے انہیں ایک گونہ محبت تھی اور بقول رشید احمد صدیقی اس کی وجہ یہ تھی کہ ''ترک نہ کبھی غلام رہے نہ کسی کو غلام رکھا'' ترکی مشرق و مغرب کا ایسا سنگم تھا جہاں دو تہذیبیں اور دو مزاج آپس میں گلے مل رہے تھے۔ چنانچہ یلدرم نے ترکی کو اپنا مستقل آئیڈیل بنا لیا۔ یلدرم کے ادب میں مشرقی وضعداری اور مغرب کی آزاد روی کا جو امتزاج ملتا ہے وہ سرزمین ترکی ہی کا نتیجہ ہے۔[81]

یلدرم کے برعکس پریم چند کے خوابوں کی سرزمین ہندوستان تھی۔ ان کے پانچ افسانوں کا پہلا مجموعہ ''سوز وطن'' دیکھیں یا ''زادراہ'' کے نام سے آخری مجموعہ، ان سب میں ہندوستان ہی دھڑکتا نظر آتا ہے۔ ہندوستان کے حالات کی ہر لہر پریم چند کو متاثر کرتی نظر آتی ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ تقسیم بنگال کی یورش اور کانگریس کی آزدی کی طرف حرکت کے پس منظر میں ہے جس میں حب الوطنی کی شدید تڑپ موجود ہے۔ پریم چند ''سوز وطن'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ہر ایک قوم کا علم و ادب اپنے زمانے کی سچی تصویر ہوتا ہے۔ جو خیالات قوم کے دماغوں کو متحرک کرتے اور جو جذبات قوم کے دلوں میں گونجتے ہیں وہ نظم و نثر کے صفحوں پر ایسی صفائی سے نظر آتے ہیں جیسے آئینے میں صورت۔ ہمارے لٹریچر کا ابتدائی دور وہ تھا کہ لوگ عقلیت کے نشے میں متوالے ہو رہے تھے۔ اس زمانے کی ادبی یادگار بجز عاشقانہ غزلوں اور چند سفلہ قصوں کے اور کچھ نہیں۔ دوسرا دور اسے سمجھنا چاہیے جب قوم کے نئے اور پرانے خیالات میں زندگی اور موت کی لڑائی

> شروع ہوئی۔ اور اصلاح تمدن کی تجویزیں سوچی جانے لگیں۔ اس زمانے کے قصص و حکایات زیادہ تر اصلاح اور تجدید ہی کا پہلو لیے ہوئے ہیں۔ اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلوغت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا اور حب الوطنی کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سرابھارنے لگے ہیں کیونکر ممکن تھا کہ اس کا اثر ادب پر نہ پڑتا یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں۔[82]

اس دور میں ابھی پریم چند سرکاری ملازم تھے ، ان کی یہ کتاب ضبط ہوگئی۔لیکن انہوں نے قومی درد کی مستقل کسک کے ساتھ افسانے لکھے۔ ان کا یوٹوپیا ایک خوشحال اور استحصال سے پاک آزاد ہندوستان تھا۔''سوزِوطن'' کے بعد''پریم پچیسی'' ''پریم بتیسی'' اور''پریم چالیسی'' میں مہوبا اور بندھیل کھنڈ کے تاریخی کھنڈرات سے متاثر ہوکر احساسِ عظمت کے تحت ہندوستان کے شاندار ماضی کو اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ جن دنوں ہندوستان میں آزادی کی تحریکیں عروج پر تھیں انہوں نے 1921ء میں ملازمت سے استعفیٰ دے کر سرکاری پابندیوں سے آزادی حاصل کر لی اور ہندوستان کی جدوجہد آزادی میں شامل ہو گئے۔''بھاڑے کا ٹٹو''،''قاتل''،''ستیہ گرہ'' اور''میدان عمل'' اسی دور کے ہیں۔''میدان عمل'' کو جواہر لعل کی''میری کہانی'' کی تفسیر بھی کہا گیا ہے۔جس دور میں''انگارے'' کی اشاعت ہوئی۔ اس دور میں نہ صرف ہندوستان جدید معاشی، معاشرتی، فنی نظریوں کے ارتقا سے آگاہ ہوا ور آگے بڑھا بلکہ دنیا کے انقلابات نے زمانے کے فکر وشعور کو نئی رخ اور نئی جہتیں عطا کیں۔ اسی دور میں پریم چند کی فکر بھی انقلاب پسندی سے آشنا ہوئی اور انہوں نے اشتراکی نظریات کو قبول کرتے ہوئے انجمن ترقی پسند مصنفین میں شمولیت اختیار کی۔''زادِ راہ''،'واردات'' اسی دور سے تعلق رکھنے والے افسانوی مجموعے ہیں۔ اس دور میں پریم چند نے ہندوستان کے عوارض کا علاج اشتراکی انقلاب میں دریافت کر لیا تھا۔

یلدرم کا طرز نگارش خالص رومانوی ہے جو ان کی سیماب صفت طبیعت،حسن پرست نظر اور مضطرب دل کا عکاس ہے۔ ان کے افسانے انشائے لطیف کی بہترین مثال ہیں۔ ان میں شعریت، سحرانگیزی، مٹھاس، تابندگی اور رنگینی ایسی ہے کہ قاری جذب وکیف کی ایک والہانہ مستی کے ساتھ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کو فراموش کر کے تخیلات کی تخلیق کردہ دنیا میں کھو جاتا ہے۔ مثلاً یلدرم کے افسانے

''خارستان وگلستان'' کا یہ منظر دیکھیے:

> نسرین نوش کھڑی ہو کر آفتاب کی طرف جھکی اور پھر سیدھی ہو گئی۔ زاں بعد اپنے ہاتھ کو چوم کر گویا سورج کو بوسہ بھیجا۔ یہ ایک آئینِ آفتاب پرستی تھی۔ اس کے بوسے کو بھیجتے ہی سہیلیاں ہنس ہنس کے، دوڑ دوڑ کے ایک دوسرے سے لپٹ لپٹ کے، بالوں میں پھول لگا لگا کے، ہاتھوں میں پھولوں کے پنکھے ہلا ہلا کے، نازک کمروں کو بل دے دے کر، آنکھوں کو شرارت سے پھرا پھرا کے نسرین نوش کے گرد چکر لگانے لگیں۔[83]

اسی طرح یلدرم کے رومانی انداز کا ایک یہ پہلو دیکھیے:

> اس کے ہنستے ہی اس خشک جزیرے کے پہاڑ اور گھاٹیاں سبز ہو گئیں۔ سیاہ غمناک کانٹے، پھول اور سنبل بن گئے۔[84]

لیکن یلدرم کے مقابلے میں پریم چند کی حقیقت نگاری کی ایک جھلک دیکھیے۔ یہ اقتباس ان کے معروف افسانے ''کفن'' سے لیا گیا ہے۔ اس میں اس کے دو بنیادی کرداروں مادھو اور گھیسو کی گفتگو پیش کی گئی ہے:

> ۔۔۔اگر مرنے والی نے پوچھا کہ اسے کفن ہم نے نہیں دیا تو پھر؟
> گھیسو جھٹ بولا: اسے کفن ضرور ملے گا اور وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب روپے دیے ہیں۔ اور اگر وہ رقم ہمارے ہاتھ لگ گئی تو پھر ہم یونہی پئیں گے، بھوجن کریں گے اور وہ لوگ تیسری بار اسے کفن دیں گے۔[85]

یلدرم اور پریم چند کے طرز اظہار میں فرق دراصل ان کے نظریہ ہائے فن کا ہے۔ پریم چند نے جب شعور کی آنکھیں کھولیں تو انہیں ارد گرد بیمار زندگی کے مظاہر دیکھنے کو ملے۔ ذلت، رواج پرستی، استحصال، سماجی آداب و رسوم کی جکڑ بندیاں، سودی کاروبار کے پھندے، سرکاری عمال کی زورزبردستیاں، معاشی بدحالی وغیرہ کے روگوں اور آلام سے بھرپور زندگی چور چور تھی۔ پریم چند نے بطور محب وطن و مصلح اپنے ادب کو ملکی وقومی خدمت اور اصلاح کا ذریعہ بنایا۔ انسان دوستی، آزادی اور مساوات کی بنیاد پر قائم

اپنے افکار کے تحت اپنے فن کو ترتیب دیا۔ ادب کی مقصدیت ان کے نزدیک احترام آدمیت اور خدمتِ انسانی، یہی ان کا نظریۂ فن تھا۔

یلدرم نے علمی وفکری ماحول میں تربیت پائی۔ سرسید تحریک کی اصلاح پسندی اور مقصدیت سے وہ شدید طور پر متاثر تھے۔ مگر سرسید کی خشک تعقل پسندی کے برعکس یلدرم کچھ اور حقیقتوں کو بھی زندگی کا حصہ سمجھتے تھے۔ جن کے بغیر زندگی غیرمتوازن رہتی ہے۔ یہ حقیقتیں جذباتی مسائل، ذاتی ونفسی داعیات اور فرد کے داخلی معاملات و مسائل ہیں۔ انہوں نے شخصی جذبات اور نفسی داعیات کو رنگینیِ خیال کے ساتھ پیش کر کے تعقل پسندی کا سحر توڑ دیا اور عورت، محبت، حسن وعشق اور جذب وشوق کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ بایں ہمہ معاشرتی مسائل کا پھر بھی وہ گہرا ادراک رکھتے تھے مگر وہ تخلیقی عمل کو حسن و لطافت سے جدا کر کے محض ارضی مسائل کی کثافتوں میں الجھنا نہیں چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک درونِ ذات کے نفسی مطالبات اور فطری داعیات کا حسین اظہار ہی فن کی معراج تھا۔ وہ فنکار و مصلح میں فرق سمجھتے تھے اور معاشرتی مسائل کو بلاواسطہ موضوع بنانے کے بجائے ان مسائل سے پیدا شدہ تضادات کے پہلوؤں کو، جو فرد کی داخلی زندگی پر اثرانداز ہوتے ہیں، اپنا موضوع بناتے تھے، یہی ان کا فن تھا کیونکہ مادی آسودگی بھی جذبات ونفسیاتی تشنگی کو دور نہیں کرسکتی۔ حسن وعشق کی لطافتوں اور تخیل وتصور کی رفعتوں کے سوا وہ کسی فنی معیار کے قائل نہ تھے۔ یہی ان کا تصورفن تھا۔

ہمارے ادب میں عورت کی بطور کردار اور موضوع پیش کش بھی اپنی سطح پر بہت اہم رہی ہے۔ یلدرم اور پریم چند کے ہاں عورت بہت مختلف انداز میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

> یلدرم کے افسانے میں عورت ایک نئے روپ میں جلوہ گر ہوئی ۔۔۔ یلدرم نے جس عورت کو پیش کیا وہ نورانی پیکر نہیں تھی وہ عورت کے ذکر سے نہیں شرماتے بلکہ اسے خوش مذاقی کی دلیل سمجھتے ہیں۔ عورت ان کے ہاں عیاشی وگناہ کا مظہر نہیں، لطافت اور زندگی کے صحت مند تصور کی علامت ہے۔[86]

یلدرم سرسید اور ان کے رفقا کی عورت کی توقیر کے حوالے سے کی گئی باتوں سے متاثر ہوئے۔ مگر سرسید اور ان کے رفقا کے ہاں ضابطوں کو توڑنے والی روایت شکنی ناپید تھی۔ وہ بغاوت وانقلاب نہیں بلکہ

اصلاح کے قائل تھے۔ مرد کی اصلاح ان کا فوری مسئلہ تھا۔تعلیم نسواں کا مسئلہ روایتی مذہبیت سے آگے نہیں بڑھ سکا تھا۔مگرنئی نسل براہ راست یورپی مطالعے کے باعث وہاں کی عورت مرد کی برابری اورحقوق نسواں کی تحریک سے متاثرتھی۔عورت نئی روشن خیال نسل کا بڑا جذباتی مسئلہ تھا۔ یلدرم یورپی علوم کے مطالعے اور ترکی میں انقلاب فرانس کے خیالات کے تحت اصلاحِ نسواں کی تحریک سے متاثر تھے اور عورت کی آزادی، برابری اورتعلیم کے حامی تھے۔ بقول ڈاکٹر انورسدید ''یلدرم کی عطا یہ ہے کہ اس نے اردو ادب کوتعلیم یافتہ عورت سے متعارف کرایا اور زندگی میں اس کے اہم کردار کوتسلیم کیا۔'' [87]

لیکن اس کے برعکس پریم چند نے نچلے طبقے کی مظلوم اور بے بس عورت کو اپنے ادب میں جگہ دی۔ یہ عورت نہ صرف فرد کے استحصال کا شکار نظر آتی ہے بلکہ معاشرتی رسوم و رواج اور توہمات کے سامنے بھی بے بس ہے۔ مردانہ استحصال اورغربت و جاہلیت کی ذلت نے اسے سماجی سطح پر پست درجے کا حامل بنا رکھا ہے لیکن سماجی رشتوں ناطوں میں اس عورت کا کردارمحبت، خدمت اورقربانی سے مزین ہے۔ بطور ماں، بہن اور بیوی وہ عورت کی روایتی خوبیوں کو بھی ابھارتا ہے مگر پھر بھی عورت کی بے بسی اور مظلومیت حاوی نظر آتی ہے۔

اس تجزیے کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یلدرم اور پریم چند کو دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنے کی وجہ ادبی بحث کے لیے آسانی پیدا کرنا تھا۔لیکن اس نے ان دونوں افسانہ نگاروں کے بارے میں غلط رویے کوجنم دیا اور دونوں ایک دوسرے کی ضد معلوم ہونے لگے۔ احتشام حسین اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> دونوں شاخیں ہماری افسانہ نگاری میں تقریباً ایک ہی وقت میں اور قریب قریب پھوٹیں۔ وہ کسی کسی جگہ پر ایک دوسرے سے مل بھی گئیں اور کبھی ایک دوسرے سے اتنی دور چلی گئیں کہ ہم نے یہ محسوس کیا کہ جو یلدرم کے رنگ میں لکھنے والا ہے وہ رومانوی افسانہ نگار ہے اور جو پریم چند کے رنگ میں لکھنے والا ہے وہ حقیقت پسند۔ ہم نے موٹے طور پر یہ تقسیم آسانی کے لیے کر لی ہے حالانکہ یہ تقسیم بہت زیادہ سائنٹفک نہیں ہے کیونکہ پریم چند بھی اپنے دور میں رومانی نقطہ نظر رکھتے

> تھے۔ جذبات کے راستے سے مسائل کی حد تک پہنچنا چاہتے تھے۔ زندگی کو ایک خاص طرح سے رومانوی اور تخیلی عینک سے دیکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ غالباً اس کا سبب یہ ہوگا کہ زندگی پر اس وقت ان کی گرفت اتنی مضبوط نہ تھی جیسی بعد میں ہوئی۔ یلدرم میں حقیقت پسندی کا عنصر تھا اور وہ اس طرح رونما ہوتا تھا کہ وہ متوسط طبقے کے اندر، خاص طور پر مسلمانوں کے متوسط طبقے کے اندر، جو مسائل شادی بیاہ اور محبت کی آزادی کے سلسلے میں تھے وہ ان کی طرف توجہ دلاتے تھے۔ یہ حقیقت پسندی کا عنصر تھا۔۔۔ اس وجہ سے یہ کہنا کہ ایک خالص ترقی پسند اور حقیقت نگار تھا اور دوسرا خالص رومانی، بہت صحیح نہیں۔ دونوں کے یہاں یہ دونوں عناصر کسی نہ کسی حد تک پائے جاتے ہیں۔ لیکن جس چیز کی افراط اور بہتات ہے اس کی بنیاد پر ہم فیصلہ کرتے ہیں کہ پریم چند کا قلم حقیقت پسندی کی طرف جا رہا تھا اور یلدرم اور ان کے ماننے والے رومانویت کی طرف جا رہے تھے۔[88]

احتشام حسین کا یہ خیال قطعاً درست ہے کہ پریم چند اور یلدرم جداگانہ نقطہ نظر رکھنے کے باوجود ایک دوسرے کے قریب تھے۔ دونوں کا مقصد تقریباً تقریباً ایک تھا لیکن دونوں طریقہ کار اور اظہار میں الگ تھے۔

د۔"انگارے" کی اشاعت-مغرب کے زیر اثر جدید تکنیک اور اسلوب کی ابتدائی روایت:

بیسویں صدی کے ظہور کے ساتھ ہی اردو افسانہ اپنی متنوع جہات کے ساتھ داستانوں اور طویل کہانیوں کے دور سے نہ صرف نکل آیا تھا بلکہ اس کے وہ تمام رنگ جن سے زندگی کی تکمیل ہوتی ہے، افسانے سے نمایاں ہو رہے تھے۔مسلم اُمّہ کا مثالی کردار علامہ راشدالخیری کے ذریعے ادب کا حصہ بنا۔ ڈپٹی نذیر احمد اس سے پہلے اپنے ناولوں میں جو مثالیت کی مثالیں قائم کر چکے تھے اسے راشدالخیری نے آگے بڑھانے میں بھرپور کردار ادا کیا۔ ان کے افسانوں کی تقلید اس لیے نہ ہوسکی کہ وقت تبدیل ہو کر نئی قدروں کو جنم دے رہا تھا۔ چنانچہ راشدالخیری کی روایت ان سے شروع ہو کر انہی تک محدود رہ گئی۔

ادب کا دوسرا رنگ حسن و عشق کے وہ علاقے تھے جو انسان کے اندر بستے ہیں اور انسان انہیں بار بار سننا چاہتا ہے۔ چنانچہ ان کی رومان پرور کہانیوں نے رومانوی روایت کو جنم دیا اور ان کے افسانے کی تقلید بھی ہوئی۔

ادب کا تیسرا رنگ عصری حیثیت سے پھوٹتا ہے۔آزادی کے حصول کی طرف سوچنے کا عمل آغاز پا چکا تھا چنانچہ استعمار اور استحصال کے خلاف لکھنے کا چلن پریم چند سے آغاز پا کر ایک مضبوط روایت بن چکا تھا۔ ان کے بعد لکھنے والوں کی ایک ایسی قطار موجود تھی جنہوں نے سماجی حقیقت نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا۔

ادب کی کوئی بھی تحریک ہو، اگر ایک ہی رنگ و آہنگ میں جاری رہے تو اس میں جمود نہ سہی، لیکن یک رنگی کا احساس ایک تبدیلی کی خواہش کو جنم دیتا ہے اور اس کی روایت کو لے کر آگے بڑھنے والے اگرچہ زندگی اور سماج کی داستان بیان کر رہے تھے مگر افسانہ فنی اور فکری سطح پر ایک تبدیلی کی خواہش کرنے لگا تھا اور ایک ایسی تبدیلی کی خواہش جو پہلے سے موجود افسانے کے نظام کو توڑ پھوڑ کر ایک نئے راستے کا تعین کر سکے۔

> افسانہ نویسی کا یہ ارتقائی اور تعمیری دور جو 1905ء سے شروع ہوا، کم و بیش 1930ء تک چلا آتا ہے۔ 1930ء تک بہت سے افسانہ نویس آئے لیکن انہوں

> نے کوئی خاص تجربے نہ کیے۔ یہ ضرور ہوا کہ ان کی انفرادیت کی وجہ سے افسانوں میں ایک تنوع آ گیا۔۔۔ لیکن کوئی بہت بڑا فرق افسانے کے ڈھانچے میں دکھائی نہیں دیتا۔[89]

اس دوران یعنی بیسویں صدی کے پہلے تیس سالوں میں کئی بڑے واقعات رونما ہو چکے تھے، خود افسانے کا جنم ایک اہم واقعہ تھا۔ پھر پہلی جنگ عظیم اور روس میں اشتراکی نظام کے قیام نے پوری ارضی صداقتوں کو تبدیل کر دیا تھا۔ اشتراکی نظریات تیزی سے پھیل رہے تھے اور نوجوان نسل کو متاثر بھی کر رہے تھے۔ ایک نیا آئیڈیلزم کروٹ لے رہا تھا۔ اس صورتحال کا تجزیہ کرتے ہوئے ظہیر کاشمیری کہتے ہیں:

> کوئی معاشی یا معاشرتی انقلاب اس وقت تک کامیاب نہیں ہوسکتا، جب تک کہ وہ پرانے ادب و ثقافت کو توڑ کر اپنی ادبی اور ثقافتی قدروں کو پیدا نہیں کرتا۔ اس لیے ہر انقلاب کے بعد دانشور طبقے ادبی اور ثقافتی انقلاب لانے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔[90]

شاید یہی سبب ہو کہ 1917ء کے روسی انقلاب کے بعد مختلف ممالک میں سیاسی و ادبی تحریکیں چلنے لگیں۔ ادب کے روشن خیال ادیب فرسودہ نظام کی جگہ ایسا نظام لانے کی کوشش کرنے لگے جو ''پرانے اور فرسودہ نظام'' کی جگہ لے سکے۔ اس پر مزید یہ کہ کچھ نوجوان ادیب جو یورپ سے لوٹے تھے، اعلیٰ تعلیم کے سبب دنیا بھر کے ادب کی رفتار سے واقف تھے، آگے بڑھے وہ افسانے کی روایت کو توڑ پھوڑ کر ایک نئی بے باک افسانوی روایت کا آغاز کرنا چاہتے تھے۔ اردو افسانے میں یہ دھماکا ''انگارے'' سے ہوا۔

''انگارے'' ان چند نوجوانوں کی تخلیقات کا مجموعہ تھا جنھوں نے یورپ میں رہ کر نئی زندگی کے رنگ ڈھنگ دیکھے تھے۔ یورپ سے اٹھنے والی تحریکوں کو دیکھا تھا، ادب کو پڑھا تھا، لوگوں سے ملے تھے، چنانچہ نئے عہد کی روشنی سے آگاہ تھے۔ سجاد ظہیر 1928ء میں آکسفورڈ یونیورسٹی پہنچے تو ان کی سب سے پہلی ملاقات ہندوستان کمیونسٹ ممبر پارلیمنٹ مسٹر سکتاوالا سے ہوئی، وہیں محمودالظفر بھی تھے۔ پھر ان کی ملاقات ڈاکٹر زین الدین، ڈاکٹر اشرف اور کئی دیگر لوگوں سے ہوئی۔ چنانچہ سوشلسٹ نظریات اور روشن

خیالی نے انہیں پرانی تحریکوں کے انہدام کی طرف راغب کیا اور جب وہ ہندوستان واپس آئے تو انہوں نے محمودالظفر، رشید جہاں اور پروفیسر احمد علی کے ساتھ مل کر 1932ء کے اواخر میں ''انگارے'' کے نام سے ایک افسانوی مجموعہ شائع کیا جس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے، ایک افسانہ اور ایک ڈراما ڈاکٹر رشید جہاں کا، ایک افسانہ محمودالظفر کا اور دو افسانے احمد علی کے تھے۔ ان کی تفصیل یوں ہے:

سجاد ظہیر: 1۔ نیند نہیں آتی

2۔ جنت کی بشارت

3۔ دُلاری

4۔ پھر یہ ہنگامہ

5۔ گرمیوں کی ایک رات

احمد علی: 1۔ بادل نہیں آتے

2۔ مہاوٹوں کی ایک رات

ڈاکٹر رشید جہاں: 1۔ دلّی کی سیر

2۔ پردے کے پیچھے (ڈراما)

محمودالظفر: 1۔ جواں مردی [91]

134 صفحات پر مشتمل یہ افسانوی مجموعہ روایت پرستوں کے لیے ایک چیلنج بن گیا۔ اس کی آمد سے جتنا شور مچا اس سے زیادہ تنقید سامنے آئی۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ ''انگارے'' کے بیشتر افسانوں میں سنجیدگی و متانت کے بجائے سماجی رجعت پسندی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زور آور تھا۔[92]

> انگارے کے مصنفین چونکہ دلیل کا کام جذبات سے لینا چاہتے تھے، اس لیے مشرق کے ثقہ مزاج نے انہیں قبول کرنے سے انکار کر دیا اور نیاز فتح پوری، عبدالماجد دریابادی جیسے مصنفین نے اس کتاب کی مخالفت میں مضامین لکھے۔[93]

ڈاکٹر انور سدید نے عزیز احمد کے حوالے سے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ انہوں نے ''انگارے'' کو سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ قرار دیا [94] اور یہ بھی کہ اس کی اشاعت سے نئے ادب نے خودمختاری کا علم بلند کیا۔ [95] انور سدید مزید لکھتے ہیں کہ یہ کتاب محض ایک تجربہ تھی، اس میں زندہ رہنے کی قوت نہیں تھی مگر اس کی ضبطی نے اسے مقبول بنا دیا۔ [96] ''انگارے'' کو اپنی اشاعت کے چار ماہ بعد ہی مارچ 1933ء میں حکومت نے ضبط کر لیا۔ [97]

اپریل 1933ء میں اس کتاب کے دفاع میں ایک بیان شائع ہوا جس میں ایسی کتابوں کی اشاعت کے تحفظ کے ساتھ ایک تجویز بھی سامنے لائی گئی کہ ادیبوں کی ایک انجمن League of Progressive Authors قائم کی جانی چاہیے۔ اس بیان میں پروگریسو (ترقی پسند) کا ذکر بھی تھا۔ بعدازاں اِسی نام سے ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' قائم کی گئی۔ یہیں پر یہ نام پہلی بار استعمال ہوا تھا۔

بہرکیف ابھی یہ ہنگامہ فرو نہیں ہوا تھا کہ پروفیسر احمد علی نے ''شعلے'' کے نام سے ایک اور افسانوی مجموعہ شائع کر دیا مگر اسے وہ شہرت نہ ملی جو ''انگارے'' کے حصے میں آئی۔ اس مجموعے کے بارے میں پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ان افسانوں میں ایک خاص بات جو اردو میں عام نہیں ہے، یہ ہے کہ الفاظ اور معنی کو حتی الامکان مرادف سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ خیالات کے اظہار میں زبان اور محاورہ کی قیدوں کی قطعی پرواہ نہیں کی گئی۔ آزادی اور بے باکی خیالات سے لے کر زبان تک اور ان دونوں چیزوں سے ہٹ کر مجموعی طرزِ بیان پر چھائی ہوئی ہے۔ جوش، تیزی اور تندی کے علاوہ جدّت اور اختراع کو ہر جگہ کام میں لایا گیا ہے اس لیے فن کا حُسن ہر جگہ بڑھتا گیا ہے۔ [98]

پروفیسر سید وقار عظیم کا خیال ہے کہ چند افسانوں میں فن کا حُسن موجود ہے جبکہ چند قابلِ نفرت حد تک آگے چلے گئے ہیں۔ حقیقت شعاری کے شوق میں ایسے واقعات کا انتخاب کیا گیا جو بجائے خود گندے تھے۔ حقیقت کی بے حد عریاں تصویریں تھیں۔ لفظیات بھدی اور سوقیانہ چنی گئیں۔ ان کے خیال میں وہ مقصد کہ حقیقت نگاری کو فروغ ہو، وہی بڑا عیب اور بدنما داغ بن گئی۔ ایسے افسانوں میں ''بادل

نہیں آتے'' سب سے نمایاں ہے۔[99] پروفیسر موصوف مزید کہتے ہیں کہ طرز بیان اور خیال کی جدتوں کے ساتھ بعض ایسی بحثیں بھی کی گئیں، ایسے موضوعات چھیڑے گئے جن میں سارے سماج کو شدید اصلاح کی ضرورت ہے۔[100]

اگر''انگارے'' کے پس منظر پر نگاہ ڈالیں، تو ہمیں''انگارے'' کی اشاعت ان عوامل کا ردِعمل نظر آتی ہے جو اس وقت معاشرے میں روا تھے۔ اگرچہ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ اندازِ بیان، طرزِ ادا، لب و لہجے کی تلخی اس بات کا ردِعمل ہے جن سماجی مسائل کے متعلق اردو افسانے نے خاموشی اختیار کر رکھی تھی۔ لیکن ہمارا خیال ہے کہ اردو افسانہ''انگارے'' کی اشاعت سے برسوں قبل سماجی حقیقت نگاری کے راستے پر چل نکلا تھا۔ پریم چند، سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، جیسے اہم لوگ حقیقت پسند افسانہ لکھ رہے تھے۔ تاہم ان میں وہ جدت و شدت، بے باکی و جرأت نہیں تھی جو''انگارے'' کے حوالے سے سامنے آئی۔ اس کا ایک منفی پہلو بھی ہے کہ''انگارے'' موضوعی اور فنی اعتبار سے کوئی اعلیٰ مثال قائم نہ کر سکا جبکہ 1930ء سے قبل لکھا جانے والا افسانہ حقائق اور حدیثِ زندگی بھی بیان کر رہا تھا اور فنی طور پر بھی اپنی پہچان بنا چکا تھا۔ تاہم''انگارے'' کی افادیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس مجموعے نے افسانے کے ضمن میں ایک نئی روایت قائم کی جس نے آگے چل کر ترقی پسند افسانے کو تقویت پہنچائی۔

اس افسانوی مجموعے میں سجاد ظہیر کے پانچ افسانے شامل ہیں لیکن ان کے صرف یہی افسانے نہیں بلکہ 26-1925ء کے عرصے میں جریدہ''زمانہ'' میں ان کی کئی کہانیاں شائع ہو چکی تھیں۔[101] یہ افسانے ان کے یورپ جانے سے قبل سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لیے یقینی طور پر''انگارے'' والی شدت سے محروم ہیں۔

''انگارے'' کے افسانوں نے اردو ادب کو تکنیک کی متنوع جہات دی ہیں۔ سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' خواب اور بیداری کے درمیانی وقفے یا مچھروں، مجروح انا، جذباتی اور معاشی مسائل کی بھن بھن سے ٹوٹتی غنودگی کے عالم میں لکھا ہوا ایسا افسانہ ہے جو نچلے متوسط طبقے کے ایک شاعر اکبر کی نفسی واردات کو شعور کی رَو کی تکنیک میں بیان کرنے کی کوشش ہے اور تکنیکی اعتبار سے نئے جہان روشن کرتا ہے۔ اس کا آغاز حرفِ صوت سے ہوتا ہے اور پھر کہانی شعور کی رَو کی تکنیک میں بیان ہوتی ہے۔

چند سطریں ملاحظہ ہوں:

گھڑ، گھڑ، ٹخ، ٹخ، چٹ، ٹخ ٹخ، ٹخ، چٹ، چٹ، چٹ، چٹ، گزر گیا ہے زمانہ گلے لگائے ہوئے۔۔۔ے ۔۔۔ے خاموشی اور تاریکی - تاریکی - تاریکی - تاریکی آنکھ ایک پل کے بعد کھلی، تکیے کے غلاف کی سفیدی، تاریکی مگر بالکل تاریکی نہیں ۔۔۔ آنکھ دبا کر بند کی۔ مگر پھر بھی روشنی آ ہی جاتی ہے۔ پوری تاریکی کیوں نہیں ہوتی؟ کیوں نہیں؟

بڑا میرا دوست بنتا ہے، جب ملاقات ہوتی ہے ۔۔۔ آیئے اکبر بھائی ۔۔۔ آپ کے دیکھنے کو تو آنکھیں ترس گئیں ۔۔۔ ہیں ہیں ہیں ۔۔۔ کچھ تازہ کلام سنائیے ۔۔۔ لیجیے سگریٹ نوش فرمائیے، مگر سمجھتا ہے، شعر خوب سمجھتا ہے۔ وہ دوسرا اُلو کا پٹھا تو بالکل خر دماغ ہے۔ اخاہ! ۔۔۔ آج تو آپ نئی اچکن پہنے ہیں ۔۔۔ نئی اچکن پہنے ہیں ۔۔۔ تیرے باپ کا کیا بگڑتا ہے جو میں نئی اچکن پہنے ہوں۔ تو چاہتا ہے کہ بس ایک تیرے ہی پاس نئی اچکن ہو۔ اور شعر سمجھنا تو درکنار صحیح پڑھ بھی نہیں سکتا۔ ناک میں دم کر دیتا ہے۔ بیہودہ، بدتمیز کہیں کا! مگر بڑا بھائی میرا دوست بنتا ہے۔ ایسوں کی دوستی ہے۔ مفت کا مصاحب ملا ہے، چلو مزے ہیں ۔۔۔ خدا سب کچھ کرے غریب نہ کرے۔ دوسروں کی خوشامد کرتے کرتے زبان گِھس جاتی ہے ۔۔۔ (نیند نہیں آتی) 102

یہ عبارت اسی طرح آگے بڑھتی جاتی ہے جو آزاد تلازمۂ خیال (Free Association of Thought) کے وسیلے سے بظاہر بکھرے بکھرے واقعات کو بالآخر ایک کڑی میں پرو دیتی ہے لیکن ایک کڑی میں پروئے جانے سے قبل مختلف تصویریں بنتی ہیں۔ بظاہر ان واقعات/تصاویر میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔

شعور کی رَو (Stream of Consciousness) اصلاً نفسیات کا ایک علم جدید ہے۔ اس کی دریافت امریکی سکالر ولیم جیمس نے کی تھی۔ اس کے نظریے کے مطابق انسانی شعور ایک سیال مادے کی طرح ہوتا ہے۔ کبھی کبھی انسان کے ذہن میں کوئی خیال پیدا ہوتا ہے اور پھر خیالات و تصورات فلم کے

پردے کی طرح چلنے لگتے ہیں۔ ایک خیال کسی دوسرے خیال یا واقعے سے ذرا سی مناسبت کے سہارے آگے بڑھتا ہے اور یہ عمل کسی نقطے پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔

مذکورہ افسانہ کی طرح ان کا ناول ''لندن کی ایک رات'' بھی آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ سید سبطِ حسن سجاد ظہیر کی شعور کی رَد کی تکنیک کے بارے میں لکھتے ہیں:

> وہ (سجاد ظہیر) اردو کے غالباً پہلے ادیب ہیں جنہوں نے اپنے ناول ''لندن کی ایک رات'' میں شعور کے موج در موج بہاؤ کو قلمبند کرنے کا تجربہ کیا۔[103]

لیکن ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ حسن عسکری نے اپنے افسانے ''حرامجادی'' اور ''چائے کی پیالی'' لکھ کر اس تکنیک کی بنیاد ڈالی۔[104] بہرحال سجاد ظہیر نے شعور کی رَو میں نہ صرف یہ کہ تکنیک کے متنوع تجربات کر کے افسانے کو فنی اعتبار سے پُرثروت کیا بلکہ ان کے ہاں سریلزم (Surrealism) کی مثالیں بھی ملتی ہیں جیسے ''پھر ہنگامہ ہوا'' میں سریلسٹ حقیقت نگاری ہے جس میں انہوں نے خودکلامی (Monologue) کی تکنیک استعمال کی ہے۔ اس افسانے میں پیش کیے گئے مناظر، پہاڑ، چوٹیاں، آسمان سب کچھ علامتی اور بظاہر ایک دوسرے سے لاتعلق ہیں لیکن شعوری رَو کسی ایک سطح پر ربط پیدا کر دیتی ہے۔ خواہ یہ ربط واحد متکلم کے وسیلے ہی سے کیوں نہ ہو۔ چنانچہ ''لندن کی ایک رات''، اور ''پھر یہ ہنگامہ'' فنی اعتبار سے جدید تکنیک کا حصہ ہیں۔

''پھر یہ ہنگامہ'' تین کہانیوں، دو افسانوی واقعات، مکالماتی ابتدایئے اور پھر خود کلامی کو آمیخت کر کے ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں سجاد ظہیر نے خصوصی طور پر لفظوں سے موںتاژ (Montaze) بنانے کی کوشش کی ہے۔ ''موںتاژ'' فرانسیسی زبان کی اصطلاح ہے جس کے معنی مختلف تصاویر کو ترتیب وار یا بے ترتیب جوڑ کر کوئی خاص تاثر دینے کے ہیں۔ یعنی اسے ہم مرکّب تصویر سازی بھی کہہ سکتے ہیں۔

> موںتاژ انگریزی کا لفظ ہے لیکن اس کا منبع فرانسیسی ہے۔ لغوی طور پر ایک مطلوبہ تاثر کے حصول کے لیے قلمی ٹکڑوں کی خاص ترتیب کو ''موںتاژ'' کہتے ہیں ۔۔۔ یورپ اور انگلستان میں انیسویں صدی کے ناولوں میں جا بجا یہی تکنیک ملتی ہے۔

> ڈیوٹا اور ڈکنز، کہانی میں المیہ تاثر گہرا کرنے کے لیے منظر میں اشاریت کو تقویت دینے کے لیے یا بحرانی کیفیت کے لیے قلمی تصاویر کو کچھ اس طرح مرتب کیا کرتے تھے۔[105]

سجاد ظہیر نے لفظوں سے مونتاژ ترتیب دی ہے۔ جس طرح قوس قزح کے مختلف رنگ فضا میں ہویدا ہو کر ایک خاص صورتحال کی علامت سازی کرتے ہیں، اس افسانے میں بھی مختلف رنگ، شیڈ، آہنگ یکے بعد دیگرے بیان ہوتے ہیں۔ ایک قصہ ختم ہوتا ہے تو بغیر کسی اسمی تبدیلی کے دوسرا قصہ شروع ہو جاتا ہے۔ پھر تیسرا پھر چوتھا۔ ان سب کے درمیان کوئی منطقی ربط نہیں مگر آخر میں کہانی ایک خاص صورتحال کو علامت میں بدل کر ایک تسلسل میں لے آتی ہے۔ ذیل کے اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے:

> چاروں طرف سانپ رینگ رہے ہیں۔ کالے کالے، لمبے لمبے پھن اٹھا اٹھا کر جھوم رہے ہیں۔ ان کو کون مارے؟ کس چیز سے ماریں؟ برسات میں بادل کی گرج اور پہاڑوں کی تنہائی میں ایک چشمے کے بہنے کی آواز، لہلہاتے ہوئے شاداب کھیت اور بندوق کے فیر کی تڑاکے دار صدا - اس کے بعد ایک زخمی سارس کی دردناک قائیں، قائیں، قائیں (پھر یہ ہنگامہ)[106]

یہ اختتامی سطریں پوری کہانی میں بظاہر غیر متعلق قصوں کو ایک بڑے منظر نامے میں بدل کر بامعنی کر دیتی ہیں۔ سجاد ظہیر نے اردو افسانے میں ایک انوکھا اور خوبصورت تجربہ کیا ہے۔ سجاد ظہیر کا ''انگارے'' میں شامل ایک اور افسانہ ''دُلاری'' عورت کے ایک تاریخی مسئلے کی نہ صرف نشاندہی کرتا ہے بلکہ اس کی نفسی کیفیت کو بھی بیان کرتا ہے۔ یعنی زرخرید لونڈی کے مسائل جو مسلم تاریخ کا ایک حصہ رہی ہے۔ یہ لونڈی برصغیر کے جاگیردار معاشرے میں اس وقت تک موجود تھی۔[107]

''انگارے'' میں شامل دوسرا توانا افسانہ نگار احمد علی ہے جس کے اس کے مجموعے میں دو افسانے شامل ہیں۔ ''احمد علی کے افسانے اردو افسانے کے قدیم اور جدید رجحانات کے درمیان سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔''[108]

احمد علی ''انگارے'' کے دیگر افسانہ نگاروں کی طرح مغرب سے کسبِ فیض کرنے والوں میں سے ہیں۔ ان کے افسانوں میں مغربی طرزِ بیان اور تحاریک کی پرچھائیاں جہاں ان کی افسانے سے وابستگی کا پتا دیتی ہیں وہیں یہ خواہش بھی کہ اردو افسانہ مغرب کے برابر آنا چاہیے۔ چنانچہ ان کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جنہوں نے افسانے کے آغاز ہی میں اسے جدید عالمی افسانے کے برابر لانے کی کوشش کی ۔ممتاز شیریں ان کے افسانوں کی تکنیک کے بارے میں کہتی ہیں:

> احمد علی نے آزاد خیالی کو سریلزم کے ذریعے پیش کیا۔ یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں، جبکہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی، رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ چنانچہ سریلزم کی اس تحریک سے جو مغرب میں 1919ء میں شروع ہوئی تھی، اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرایا۔[109]

احمد علی کے افسانوں کی جدید تکنیک میں ''مہاوٹوں کی رات'' اور ''بادل نہیں آتے'' بھرپور تاثریت کے حامل ہیں۔ ''بادل نہیں آتے'' اگرچہ مربوط کہانی کاری کی ذیل میں نہیں آتا لیکن روزمرہ زندگی کی تلخیوں کو سریلسٹ حقیقت نگاری کے حوالے سے واضح کرنے کا بھرپور انداز رکھتا ہے۔ افسانے کو احمد علی نے داخلی خود کلامی، آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رَو کی اتصالی تکنیک میں تحریر کیا ہے۔ مختلف تکنیکوں کی آمیزش سے کہانی بنانا آسان نہیں ہوتا لیکن فنی لحاظ سے احمد علی کو جو قدرت حاصل تھی اس سے وہ کہانی بیان کرنے میں کامیاب رہے۔

دوسرے افسانے ''مہاوٹوں کی رات'' کا ابتدائیہ بڑے دل سوز اور پُر تاثیر انداز میں سامنے آتا ہے۔ جہاں ایک ماں کا اپنے معصوم بچوں کے ساتھ اپنے شکستہ مکان میں سردیوں کی موسلادھار بارش میں خوفزدہ بچوں کو تسلّی دیتے ہوئے خود ایمان ڈانواں ڈول ہونے لگتا ہے اور وہ غربت و امارت کے تضادات میں ڈوبنے لگتی ہے۔ اگرچہ وہ لامذہب یا ترقی پسند نہیں ہے تاہم وہ ان تفاوتوں پر غور کرتی ہے جو امارت وغربت کی تقسیم کرتے ہیں۔ خواب و خیال اسے جنت میں لے جاتے ہیں اور اپنی ٹپکتی ہوئی چھت کا خیال کر کے اس کے دل میں وسوسہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جنت کی چھت بھی تو نہیں ٹپکتی۔ خیر وشر کی آویزش تیز تر ہو جاتی ہے اور اس بیچارگی میں ان الفاظ کے ساتھ افسانہ اختتام پذیر ہوتا ہے:

> نہ تسلّی نہ تشفی نہ دلاسا، تنہائی، تنہائی، ۔۔۔ رات اندھیری اور بھیانک رات- ارے
> لادو کوئی جنگل مجھے ۔۔۔ جنگل مجھے ۔۔۔ بازا ۔۔۔ با ۔۔۔ زار ۔۔۔ موڑ ۔۔۔
> او جھ ۔۔۔ رات'' (مہاوٹوں کی ایک رات) 110

بیچارگی کے عالم میں شروع ہونے والا افسانہ بہیمانہ لایعنیت اور درد انگیزی کے عالم میں کلائمیکس کو پہنچ جاتا ہے۔

احمد علی نے نئی تکنیک میں افسانہ لکھا ہے۔ جہاں تینوں زمانے ماضی، حال اور مستقبل ایک ساتھ وارد ہوتے ہیں۔ اصلاً احمد علی نے شعور کی رَو کی تکنیک کو نہ صرف استعمال کیا بلکہ اس پر انہیں پوری گرفت بھی ہے جس کا مظاہرہ انہوں نے اس افسانے میں کیا۔ آزاد تلازمۂ خیال کو عموماً آسان سمجھا جاتا ہے مگر یہ تکنیک نہ صرف مشکل ہے بلکہ مضبوط فنی گرفت کا بھی مطالبہ کرتی ہے۔ ایک منظر سے دوسرے کو تبدیل کرنے کے لیے بدل، ارتفاع اور نمائندگی کا پورا علم ہونا چاہیے۔ چیزوں کے درمیان نسبتی تعلق کس طرح ایک منظر سے دوسرے اور ایک چیز سے دوسری کو بدلتا ہے۔ چنانچہ اصول بدل Principle of Substitution یا Sublimation یا Presentation سے خوب آگاہی چاہیے۔ احمد علی اس فن میں یکتا ہیں۔ انہوں نے تکنیک کی روایت اور زبان کے ڈھانچے کو توڑ کر ایک نیا نظام قائم کیا۔ چنانچہ جدید نفسیاتی محرکات کے استعمال میں انہیں جو سہولت ملی، اس نے ان کے افسانے کو فنی گہرائی اور گیرائی سے آشنا کر دیا۔ ڈاکٹر خالد علوی کے مطابق:

> انہوں نے موضوع، روایت اور مروجہ زبان کے شیشوں کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا اور ایک نئے فن کی بنیاد ڈالی۔ جس میں جدید نفسیاتی محرکات، نئے معاشی نظریوں اور اقتصادی مسائل کا امتزاج تھا۔ مذہبی اور روحانی قدروں کی شکست و ریخت اور پلاٹ، کردار نگاری جیسی فرسودہ چیزوں سے بے نیازی سے افسانوی دنیا میں ایک بھونچال آ گیا۔ ان کی تمام کہانیاں ہمارے ارد گرد کے ایسے معمولی کرداروں کی کہانیاں ہیں جن سے ہم واقف تو ہیں مگر آگاہ نہیں ہیں اور یہی آگاہ کرنے کا عمل احمد علی کا فن ٹھہرا۔ 111

''انگارے'' میں شامل واحد خاتون افسانہ نگار ڈاکٹر رشید جہاں ہیں۔ان کا ایک افسانہ ''دلی کی سیر'' اس مجموعے میں شامل ہے۔ اگر اس افسانے کا ''انگارے'' میں شامل دیگر افسانوں سے موازنہ کیا جائے تو یہ مختصر ترین افسانہ موضوعی یا فنی اعتبار سے کسی اہمیت کا احساس نہیں دلاتا۔ موضوع عام زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ جس میں عورت کی بیچارگی اور بے بسی کا بیان ہے۔ نیز ہندوستان کی جنسی زندگی کی گھٹن اور اس سے پیدا ہونے والی خرابیوں کا عکس پیش کیا گیا ہے۔ عورتوں اور مردوں کی زندگی میں پابندیاں، پردہ اور جہالت مل کر کس قسم کے ماحول کو جنم دیتی ہے وہ ماحول اس افسانے میں موجود ہے۔ ایک منظر ملاحظہ ہو:

> یہاں ریل میں بیٹھ کر دلی پہنچی اور وہاں ان کے ملنے والے نگوڑے سٹیشن ماسٹر مل گئے۔ مجھے اسباب کے پاس چھوڑ کر یہ رفو چکر ہوئے اور میں اسباب پر چڑھی برقع میں لپٹی بیٹھی رہی ـــ ایک تو کم بخت برقع ـــ اور دوسرے مردوے - مرد تو ویسے ہی خراب ہوتے ہیں۔ اگر کسی عورت کو اس طرح بیٹھے دیکھ لیں تو اور چکر پر چکر لگاتے ہیں۔ یہاں تک کھانے کی نوبت نہ آئی۔ کوئی کم بخت کھانسے ـــ کوئی آوازے کسے اور میرا ڈر کے مارے دم نکلا جا رہا تھا ـــ ہمارے ہندوستانی بھائی بھی آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر تکتے رہتے ہیں۔ کم بختوں کی آنکھیں نہیں پھوٹ جاتیں ـــ۔[112]

یہ افسانہ اس ماحول کے منہ پر طمانچے کی حیثیت رکھتا ہے جہاں جہالت اور بے جا پابندیاں کئی خرابیاں پیدا کرتی ہیں۔افسانے میں فلیش بیک کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔[113] کسی تجربے کو اوّل سے آخر تک اپنے سامعین کے لیے دہرانا فلیش بیک کی تکنیک کہلاتا ہے۔

محمودالظفر کا بھی ایک افسانہ ''جوانمردی'' اس افسانوی مجموعے میں شامل ہے جو ایک تکنیکی تجربے کا حامل ہے۔ اس افسانے میں مردانہ جبریت کے حوالے سے ہندوستانی جوڑے کی سچی تصویر کشی کی گئی ہے۔ افسانہ معاشرے میں پیدا کی ہوئی اس تفریق کا عکس ہے جو مرد اور عورت کی زندگی میں نظر آتی ہے۔عورت کی بے بسی، بے چارگی اور مرد کا جارحانہ رویہ اس افسانے کی بنیاد ہے۔ محمودالظفر کا افسانہ اس

حقیقت کو سامنے لانے کی کوشش ہے جو سامنے ہوتے ہوئے بھی کم نظر آتی ہے یا لوگ اس کو دیکھنے کی زحمت نہیں کرتے۔ محمودالظفر نے یہ افسانہ انگریزی میں لکھا تھا، سید سجاد ظہیر نے اسے اردو میں ترجمہ کیا۔[114]

''انگارے'' کے افسانوں میں جدید تکنیک کی نشان دہی کے بعد اب ہم دیکھتے ہیں کہ افسانوں میں مغرب کے جدید افسانوں اور رجحانات کے اثرات کس حد تک اور کس طریقے سے وارد ہوتے ہیں۔ آل احمد سرور کہتے ہیں:

> انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطہ نظر سے فرائیڈ، فنی نقطہ نظر سے جیمس جوائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد ہیں۔ اور نفرت، بیزاری اور انقلاب کی خواہش کے ترجمان ہیں۔[115]

''انگارے'' کے افسانوں پر جو تفصیلی گفتگو پچھلے صفحات میں کی گئی ہے اس سے ہم نے یہ جانا:

> افسانوں کا مجموعہ 'انگارے' شائع ہوا اور اس نے یک لخت موضوع اور فن کی ساری روایتوں کے شیشے توڑ پھوڑ کر رکھ دیے اور ایک نئے فن کی بنیاد ڈالی۔ جس میں جدید نفسیاتی محرکات، نئے معاشی نظریوں، سیاست اور اقتصادی مسائل کی ہم آہنگی، مذہبی اور روحانی قدروں کی شکست و ریخت اور پلاٹ اور کردار نگاری جیسی فرسودہ چیزوں سے بے نیازی کا ایک ایسا امتزاج تھا کہ نہ صرف افسانوی ادب میں بلکہ پوری معاشرتی زندگی میں ایک بھونچال آ گیا اور اس نے جو کچھ پرانا تھا، اسے الٹ پلٹ کر رکھ دیا۔ یہ مجموعہ چند دن بعد نظر سے اوجھل ہو گیا، لیکن اس کے انقلاب آفریں تاثر نے اردو افسانے کے لیے جدت کی بے شمار راہیں کھول دیں۔[116]

اب ان اثرات پر نظر ڈالتے ہیں جن کی طرف آل احمد سرور نے اشارہ کیا ہے۔ اگرچہ انہوں نے تین امور کا ذکر کیا ہے: نفسیاتی، فنی اور معاشی نقطہ نظر مگر نفسیاتی اور فنی اعتبار سے ان افسانوں کا ذکر ضروری ہے جن میں معاشی نقطہ نظر کی بات کی گئی ہے۔ جن ادوار میں یہ افسانے لکھے گئے وہ نہ صرف

جغرافیائی بلکہ ذہنی و معاشی غلامی کا عہد تھا۔ چنانچہ نوآبادکار مقامی لوگوں سے جو سلوک کرتے ہیں، ہندوستان کے باشندے بھی ان کا شکار تھے اور اس استحصال اور استعماریت کے خلاف افسانے کے آغاز ہی میں ردِعمل سامنے آ چکا تھا۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ اس کے اثرات باہر سے درآمد کیے گئے ہوں۔ صاحبِ فکر لوگ یہاں بھی موجود تھے جو کھلی آنکھوں سے معاشرے کی زبوں حالی دیکھ سکتے تھے۔ اگر دیکھ سکتے تھے تو سوچتے بھی ہوں گے اور روایت مشہور ہے کہ جو دیکھتا ہے، سوچتا ہے، تو ردِعمل بھی اُسی کے اندر مِلتا ہے اور اگر اس کا مقدور ہو تو اس صورتحال سے باہر نکلنے کے لیے عملاً حصہ بھی لیتا ہے۔ ادیب کی خوبی یہ ہے کہ وہ دوسرے لوگوں کی نسبت زیادہ حساس ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کا ردِعمل بھی دوسرے لوگوں کی نسبت زیادہ شدید ہوتا ہے۔ ہندوستان جن حالات سے گزر رہا تھا اس کا تقاضا تھا کہ ادب اس طرف متوجہ ہو۔ شاعری میں اس کی آواز سنائی دینے لگی تھی۔ اکبر الہٰ آبادی سے اقبال تک اس صورتحال کے خلاف گفتگو ہو رہی تھی۔ جونہی افسانے نے جنم لیا، اس کے چاروں طرف کسمپرسی اور بہیمانہ استحصال کی دیواریں کھڑی تھیں۔ چنانچہ افسانے کی دنیا میں پریم چند اور ان کے رفقاء نے اس کے خلاف کہانی کہنے کا آغاز کیا اور یہ فطری عمل تھا۔ اگر چہ اشتراکی حکومتوں کے قیام سے مہمیز ضرور لگی مگر کہانی نے یہ چلن اشتراکی حکومت سے قبل ہی اختیار کر لیا تھا۔ پریم چند کے اولین عہد کے افسانے جو قیام اشتراکیت کے قبل کے عہد سے تعلق رکھتے ہیں اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں اور ہمارے خیال میں اس کے لیے کسی ماڈل کی ضرورت نہ تھی۔ یہ موضوع افسانے کے لیے ناگزیر تھا۔

افسانے پر نفسیات نے گہرے اثرات ثبت کیے ہیں۔ یہ اثرات خارجی اور داخلی ہر دو سطح پر واضح ہیں۔ مگر درونِ ذات تاک جھانک کا عمل خالصتاً نفسیاتی اثرات کے تابع ہے۔ سگمنڈ فرائیڈ کی درونِ ذات اتر کر شعور و لاشعور اور تحت الشعور کی دریافت نے نہ صرف ادب میں بلکہ زندگی کے دیگر شعبوں بشمول طب ایک انقلاب آفرین علم کی داغ بیل رکھ دی۔ آج کا ادب فرائیڈ کی تحلیل نفسی اور یونگ کی آرکی ٹائپ (Archetype) کے ذریعے وہ مشکل بات کہہ پایا ہے جو پہلے ممکن نہ تھی۔ لاشعور کی ستیزہ کاریوں نے سارا ادبی منظر نامہ تبدیل کر دیا ہے۔ یہ لاشعور کیا ہے؟

لاشعور داخلی خلا ہے اور بوقتِ تخلیق، تخلیق کار اس میں گویا ایک بے وزن کیفیت

> میں تیرتا ملتا ہے۔ وہ اس عالم میں کتنی دیر تیر سکتا ہے۔ وہ کس طرح 'لنگر انداز' ہوتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اس ایکسپلوریشن سے وہ کیا کچھ حاصل کرتا ہے، ان سب امور کا انحصار اس کی سائیکی کی توانائی اور شخصیت کی قوت پر ہے۔ باہر والوں کے لیے وہ نشہ باز ہے، جنسی جنونی ہے، مریض ہے، ابنارمل ہے، پاگل ہے، لیکن اس کی توانائی کا انحصار اس صلاحیت میں پوشیدہ ہے کہ لاشعور کی تاریکی میں کتنی دیر تک آنکھیں کھول کر کتنی دور تک چل سکتا ہے۔ تخلیقی فنکار اور عام آدمی میں یہی وجہِ امتیاز ہے اور اسی میں رازِ تخلیق مضمر ہے۔ [117]

انسانی وجود کی درونِ ذات شعور و لاشعور کی کارفرمائیوں کے بارے میں بات آگے بڑھانے سے قبل شعور کی رو یعنی Stream of Conciousness پر بھی ایک نظر ڈالتے ہیں تاکہ ان افسانوں کا بطریق احسن جائزہ لیا جا سکے:

> Stream of Consciousness is properly a phrase for psychologist - William James describe it the phrase is most clearly useful when it it applied to mental process, for as a rhetorical location it becomes doubly metaphorical; that is, the word "consciousness" as well as the word "stream" is figurative hence, both are less precise and stable. If, then, the term stream of consciousness is reserved for indicating an approach to presentation for psychological aspect of character in fiction." [118]

شعور کی رَو ذہنی عمل کے بارے میں جدید نفسیات کا ایک تصور ہے جو امریکی سکالر ولیم جیمس کی دریافت ہے۔ اس نظریے کے مطابق شعور ایک سیّال شے ہے۔ ذہن میں تصورات، خیالات اور تاثرات ایک مسلسل رَو کی طرح ہوتے ہیں اور بظاہر ان میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔

آزاد تلازمۂ خیال (Free Association of Thoght) بھی شعور کی رَو کا Counterpart ہے اور بکھرے ہوئے خیالات کے سلسلے کو یادداشتی مظہر کے ذریعے ایک دوسرے سے منسلک کرتا رہتا ہے۔

اس حوالے سے ''انگارے'' کے افسانوں کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اس کے افسانہ نگاروں نے اردو افسانے میں جدید تکنیکوں کا استعمال کیا۔ بقول شہزاد منظر:

> وہ اور ان کے ساتھی [119] مغرب کے جدید ترین ادبی رجحان سے متاثر تھے۔ اس دور کے انگریزی ادب میں آواں گارڈ ادب کی تحریک چل رہی تھی اور برطانیہ میں ادیبوں کا بلُومیری گروپ بہت فعال تھا۔ چنانچہ انگارے گروپ کے افسانہ نگاروں نے اس گروپ سے انسپریشن حاصل کیا اور اردو میں پہلی بار شعور کی رَو کی تکنیک میں افسانہ لکھا۔ اردو میں یہ اپنی نوعیت کا انوکھا تجربہ تھا جس کی اس سے قبل مثال نہیں ملتی۔ [120]

گزشتہ صفحات میں سجاد ظہیر کے افسانوں پر بات ہو چکی ہے۔ سجاد ظہیر کے ہاں شعور کی رَو کی تکنیک بڑے سلیقے سے برتی گئی ہے۔ انہوں نے اپنے اکثر افسانوں کی بنت کاری آزاد تلازمۂ خیال کی مدد سے کی ہے۔ ان کے ہاں لفظوں سے بنا کر بات کہنے کی تکنیک بھی استعمال ہوئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی خود کلامی یعنی Monologue کے ذریعے ایک نئی تکنیکی کاوش بھی دکھائی دیتی ہے۔ ان کے ہاں استہزائیہ (Irony) کی تکنیک بھی استعمال ہوتی ہے۔ استہزائیہ میں لفظ ذومعنی ہوتا ہے یعنی اس کے بظاہر معنی کسی کردار پر دیگر معنی کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ اس تکنیک میں سجاد ظہیر کا افسانہ ''جنت کی بشارت'' لکھا گیا ہے۔ اس میں مذہبی اعتقادات پر براہِ راست وار کرنے کی بجائے مولانا داؤد کے حوالے سے ریاکاری، ہوس رانی اور فریب خوردگی کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ افسانے میں Irony کے پردے میں آنکھوں سے اوجھل حقیقت یا صورت حال میں مضمر المیے کے دردناک پہلو پر کیسا وار کیا گیا ہے:

> لکھنؤ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے۔ متعدد عربی مدارس آج کل کے پُرآشوب زمانے میں شمع ہدایت روشن کیے ہوئے ہیں ۔۔۔ اساتذہ اور

طلبا پر نظر ڈالیں تو ہم ان سب کے چہروں پر اس ایمانی نور کی جھلک پائیں گے جس سے ان کے دل و دماغ منور ہیں۔ ان کے لمبے کُرتے اور قبائیں، ان کے کفش اور سلیپر، ان کی دوپلی ٹوپیاں، ان کا گھٹا ہوا گول سر اور ان کی متبرک داڑھیاں جن کے ایک ایک بال کو حوریں اپنی آنکھوں سے ملیں گی، ان سب سے ان کا تقدس اور زہد ٹپکتا ہے، مولوی محمد داؤد صاحب برسوں سے ایک مدرسہ میں رہتے تھے اور اپنی ذہانت کے لیے مشہور تھے۔ عبادت گزاری کا یہ عالم تھا کہ ماہ مبارک رمضان میں رات کی رات، تلاوت و نمازخوانی میں گزر جاتی تھی اور انہیں خبر تک نہ ہوتی۔ دوسرے دن جب دورانِ درس میں نیند کا غلبہ ہوتا تھا تو طالب علم سمجھتے تھے کہ مولانا پر کیفِ روحانی طاری ہے اور خاموشی سے اٹھ کر چلے جاتے۔[121]

سجاد ظہیر نے کرداری تکنیک کے استعمال میں اپنی ہنرمندی یا کرافٹ شپ کا خوب مظاہرہ کیا ہے۔ کردار کی مرکزیت کے افسانوں میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ اس لیے اس میں واقعاتی وحدت پیدا کرنے کے لیے جس ہنر کی ضرورت ہوتی ہے وہ سجاد ظہیر میں بدرجہ اتم موجود تھی۔ ''جنت کی بشارت'' کی نسبت ''دُلاری'' میں کفایتِ لفظی کے ساتھ ایک مکمل قصہ بھی ہے جو کردار کے وسیلے سے سامنے آتا ہے۔ دلاری کا کردار ایک غریب عورت کا کردار ہے جو جبریت کا شکار ہو کر جنسی ہوس کا نشانہ بنتی ہے۔ مستزاد یہ کہ سماجی ٹھیکیدار دلاری ہی کو قصوروار ٹھہراتے ہیں۔ ڈاکٹر انور احمد ''دُلاری'' کے بارے میں کہتے ہیں:

'انگارے' میں اگر دو بھی ایسے افسانوں کا انتخاب کیا جائے جو فنی اعتبار سے کامیاب اور فکری و جذباتی اعتبار سے ہنگامی اثرات کے بجائے دیرپا اثرات کے حامل ہیں تو 'دُلاری' ان میں سے ایک ہو گا۔[122]

کارلو کپولا، اس حوالے سے لکھتے ہیں:

Dulari is perhaps the most successful of Zaheer's stories in this collection. [123]

''انگارے'' کے لکھنے والوں میں احمد علی اہم نام ہے، جس نے فنی اعتبار سے اجتہاد کیا ہے۔

''انگارے'' کے علاوہ ان کے چار افسانوی مجموعے 'شعلے'، 'ہماری گلی'، 'قید خانہ' اور 'موت سے پہلے' شائع ہو چکے ہیں۔ انہوں نے ''انگارے'' کی بندش کے بعد 'شعلے' شائع کی تھی جس میں بارہ افسانے شامل تھے۔ مگر ان میں بغاوت کی وہ شدت نہیں ملتی جو ''انگارے'' میں تھی۔ پھر فنی لحاظ سے بھی اس میں کوئی غیر معمولی پن نظر نہیں آتا۔ تاہم موضوعی اعتبار سے یہ ''انگارے'' کی تقلید تھی۔

احمد علی کے ہاں جدید فنی کاوشوں کے ساتھ فکری طور پر ان کا نقطۂ نظر مزید حقیقت پسندانہ ہو گیا تھا۔ تاہم ''شعلے'' میں کردار نگاری کی جلوہ نمائی خوب ہے۔

ممتاز شیریں کا کہنا ہے:

> ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جینئس غیر معمولی ہے اور وہ ہمارے وقیع ترین افسانہ نگار ہیں ۔۔۔ احمد علی کا مخصوص لب ولہجہ اور رنگ آمیزی فلسفیانہ ہے۔ رمزیت کو انہوں نے شروع ہی سے اپنا لیا تھا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی کتاب ''انگارے'' میں بھی ان کے افسانے سریلزم اور آزاد تلازمہ خیال کے مظہر تھے۔[124]

احمد علی کا افسانہ ''ہماری گلی'' فنی وفکری اعتبار سے ایک اہم افسانہ ہے۔ اگرچہ اس میں کہانی نویس ناظر کے روپ میں نظر آتا ہے لیکن اصلاً وہ اس گلی کی تمام حرکات وسکنات کا حصہ ہے۔ دکھ سکھ، رنج وغم ہر چیز میں شامل ہے۔ بظاہر یہ رپورتاژ کی صورت ہے مگر رپورتاژ تو صرف بصارت کی حد تک رپورٹنگ کرسکتی ہے، یہاں تو سارا کھیل بصیرت کا ہے۔ جو کچھ باہر ہو رہا ہے وہ سب کچھ افسانہ نگار لاشعور کی شمولیت سے قاری کو دکھاتا ہے۔ کرداری افسانے کا اہم پہلو یہ ہے کہ اس میں کردار الگ الگ اور سالم نظر آتے ہیں۔ لیکن گلی ایک کردار ہے اور خوانچہ فروش، فقیر، کتے، دکاندار، مکین، مکان، دکانیں سب کچھ ایک کردار میں ضم ہیں اور سب مل کر ایک کردار بنتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر افسانہ نگار اس وقت اپنی مہارت کا مظاہرہ کرتا ہے جب فقیر بہادر شاہ ظفر کی غزل سناتا ہوا اس کے سامنے سے گزر جاتا ہے اس کا ذہن اسے مغلیہ عہد کے زوال تک لے جاتا ہے اور پھر کئی مناظر اس کے لاشعور کے روزنوں سے جھانکنے لگتے ہیں۔ احمد علی نے اس افسانے میں خوبصورت تکنیکی تجربہ کیا ہے۔

اردو کے بعض افسانہ نگاروں نے فنی اور فکری طور پر بعض مغربی لکھنے والوں سے استفادہ کیا ہے لیکن یورپ کے لکھنے والے ایسے بھی ہیں جن کی تکنیک، اسلوب یا اظہار کی تقلید آسان نہیں۔ ان ہی میں سے ایک فرانز کافکا (Kafka) بھی ہے جس کے بارے میں سارتر (Jean Paul Sartre) جیسا شخص کہتا ہے کہ اس کی تقلید ممکن نہیں۔ مگر بقول ممتاز شیریں:

> کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سا رموزی طریقۂ اظہار، خواہ وہ شعوری ہو یا غیرشعوری بہت بڑی بات ہے اور ایک مشابہ جینئس کا تقاضا کرتی ہے۔[125]

ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ ہمارے ہاں صرف احمد علی ہی ایک ایسے فنکار ہیں جنھوں نے کافکا کے فکر وفن سے استفادہ کیا ہے۔ ان افسانوں میں 'قید خانہ'، 'ہمارا کمرا' اور 'موت سے پہلے' ایسے افسانے ہیں جن میں کافکا کا رنگ دکھائی دیتا ہے۔

فنکار اپنے احساسات، جذبات، تجربات وغیرہ کو خوبصورت شکل دے کر اوروں کو پہنچانا چاہتا ہے۔ اظہاریت یا باطن نگاری (Expressionism) کی تکنیک بھی مذکورہ اثرات کے تحت وجود میں آئی۔ لفظ اظہاریت دراصل مصوری سے لیا گیا اور بعد میں اپنی مشابہت اور مطابقت کے لحاظ سے سنگ تراشی، موسیقی اور ادب کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔ اظہاریت یا باطن نگاری کے حامی کروچے (Croce) کے نظریات سے متاثر ہیں۔ یہ ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے جس میں ذہن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہے جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ ایک طرح کے خواب سحر (Day Dreaming) میں نظر آتی ہوں۔ احمد علی نے ''قید خانہ'' اور ''موت سے پہلے'' میں اس تکنیک کو استعمال کیا ہے بلکہ اظہاریت کو اردو میں سب سے پہلے لانے والے بھی احمد علی ہی ہیں(126)۔ ان افسانوں میں تکنیک کے اس نئے اور اچھوتے تجربے کے بارے میں احمد علی کہتے ہیں:

> میرے سب افسانوں میں یہ بہت زیادہ اہم ہیں نہ صرف افسانوی پہلو سے بلکہ فلسفیانہ نقطہ نظر سے ۔۔۔ میں تصنیف میں کچھ چیزیں بہت ضروری سمجھتا ہوں۔ کردار اور ادبی ہیئت یعنی Literary Form۔ کردار سے میری مراد انسان کے

> کیریکٹر کے ساتھ ساتھ انسان کی فطری گہرائیوں سے ہے۔ اگر مصنف انسان کی فطرت پر روشنی نہیں ڈال سکتا تو اس کی تمام ادبی کوششیں بیکار ہیں۔ اس طرح اگر وہ تکنیک (Technique) کے تجربات میں دلچسپی نہیں رکھتا تو مصنف بننے کی خواہش ایک جھوٹی بھوک ہے ویسی ہی جیسے ایک جرنلسٹ کی تصنیف ہوتی ہے۔[127]

''قید خانہ'' میں دو قیدیں دکھائی گئی ہیں ایک خارجی اور دوسری داخلی۔ اس افسانے کا کردار ایک حساس آدمی کا ذہن ہے اور یہ احساس اس کے انگ انگ میں رواں ہے گویا ''قید خانہ'' ایک مجسم احساس ہے جس میں ذہن، جسم اور روح سب اس کرب مکلوی، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح ''موت سے پہلے'' میں بھی تکنیکی لحاظ سے گہری رمزیت پائی جاتی ہے۔ بلکہ یہ ایک طرح کا رمزیہ بھیانک خواب (Symbolic Nightmare) ہے۔

بحیثیت مجموعی احمد علی کے ہاں بیانیہ تکنیک کے ساتھ ساتھ داخلی خود کلامی، آزاد تلازمہ خیال، علامتی، تجریدی، اظہاریت یا باطن نگاری اور سریلزم کی تکنیکوں کا خوبصورت امتزاج بھی ملتا ہے اور الگ الگ بھی۔ یہی تکنیکیں افسانوں کا حسن بڑھاتی ہیں۔

ڈاکٹر رشید جہاں نے اگرچہ بہت کم لکھا ہے مگر ان کے بعض افسانے فنی وفکری لحاظ سے اہم ہیں۔ ان کا افسانہ ''سودا'' اس لحاظ سے قابل ذکر ہے کہ اس میں جرأت کے ساتھ ایک مشکل موضوع کو منتخب کیا گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر مرزا حامد بیگ:

> رشید جہاں نے ہندوستان کی پہلی ترقی پسند خاتون ہونے کے ناطے اپنے افسانوں میں جرأت فکر اور جرأت بیان کا مظاہرہ کیا ہے بلکہ کہا جا سکتا ہے اس دور میں ''سودا'' جیسا افسانہ لکھنا مرد افسانہ نگاروں کے بس کی بات نہ تھی۔[128]

''سودا''، فلیش بیک کی تکنیک میں لکھا گیا ہے جس میں رمزیت اور اشاریت کا رنگ بھر کر جو کہا جاتا ہے وہ روایتی اسلوب میں ممکن نہیں۔ اس طرح انہوں نے ایک اور تکنیکی تجربہ کیا اور کہانی کے کلائمکس سے کہانی کا آغاز کر کے پھر وہیں کہانی پہنچا دی۔ یہ تکنیک اگرچہ آسان سمجھی جاتی ہے مگر انجام کو ظاہر کرنے کے بعد افسانہ نگار کے پاس باقی کچھ نہیں بچتا، فنی مہارت کہانی کی بنت کاری میں قدم قدم پر تجسس کے مقام

چھوڑتی جاتی ہے جو انجام تک رہنمائی کرتے اور آغاز میں بیان کیا ہوا انجام ایک بار پھر پُر تاثیر و تجسس ہو جاتا ہے۔

''سودا'' ''انگارے'' میں شامل افسانہ نہیں ہے بلکہ یہ ان کے دوسرے افسانوی مجموعے ''عورت اور دیگر افسانے'' میں شامل ہے۔ اسی مجموعے کا ایک اور افسانہ ''میرا ایک سفر'' تکنیکی لحاظ سے خط کی شکل میں ہے جو ایک مسلمان لڑکی زبیدہ اپنی سہیلی شکنتلا کو لکھتی ہے۔ یہ خط اتنی خوبصورتی اور مہارت سے لکھا گیا ہے کہ نہ صرف قاری کی دلچسپی برقرار رہتی ہے بلکہ وہ تمام باتیں بھی قاری سمجھ لیتا ہے جو مصنفہ کا مقصود ہے۔

افسانہ ''سڑک'' بھی تکنیکی لحاظ سے خط کی شکل میں ہے جو شکنتلا ماموں کے گھر کے سامنے والی سڑک پر ہونے والے واقعات پر دلچسپ انداز میں روشنی ڈالتا ہے۔ اس میں جگہ جگہ سماج کی برائیوں پر عمدہ طنز ملتا ہے۔ یہ افسانہ دراصل ''میرا ایک سفر'' کا جواب ہے جو شکنتلا زبیدہ کے خط کے جواب میں لکھتی ہے۔

''پُن'' میں سماج کی بدحالی، خستہ حالی اور مذہبی لوگوں کے کھوکھلے مظاہروں پر مبنی واقعات کو سمویا گیا ہے، کہانی براہِ راست بیانیہ انداز میں ہے۔

''استخارہ'' تو ہم پرستی اور مذہبی امور کے غلط استعمال کی دلچسپ کہانی ہے۔ تکنیکی لحاظ سے رشید جہاں نے کہانی کے اختتام سے کہانی کا آغاز کیا ہے جو بڑا دلدوز منظر ہے۔ اس منظر میں بھی کہانی کار کچھ ایسے سماجی و مذہبی اشارے کر جاتا ہے جو کہانی سے الگ ہوکر بھی مزہ دیتے ہیں۔ بظاہر مذہبی امور کا بے جا استعمال کہانی کا اصل موضوع ہے لیکن رشید جہاں کی تکنیکی اپج کی وجہ سے اس کہانی کا کینوس خاصا وسیع ہو گیا ہے۔

''انگارے'' کے افسانے اگرچہ موضوعی سطح پر چونکا دینے کی صفت سے متصف ہیں مگر افسانوں کی پیشکش میں استعمال ہونے والی تکنیکوں نے موضوعات کو بھی غیر معمولی بنا دیا ہے۔ فنی اعتبار سے اس 134 صفحے کی کتاب نے افسانوں کو وہاں پہنچا دیا جہاں پہنچنے کے لیے صدیاں نہیں تو برس ضرور درکار تھے۔

بقول احتشام حسین:

> ۔۔۔ ان افسانوں نے اپنا وہ فرض سر انجام دے دیا جو تاریخ میں انہیں انجام دینا تھا۔ یعنی ان لکھنے والوں نے نئے لکھنے والوں میں تجربے کی جدت پیدا کر دی۔ جانے پہچانے راستوں سے ہٹنے اور نئے میڈیم اور نئے طرز کو استعمال کرنے جرأت پیدا کر دی۔[129]

''انگارے'' کے افسانے جن حالات میں سامنے آئے ان پر آغاز میں بات ہو چکی ہے مگر یہ پہلو تشنہ رہ گیا کہ کیا ان افسانوں کی سماجی ضرورت بھی تھی؟ ہم کن کے لیے لکھتے ہیں؟ ایک نظر اس پر بھی ڈالتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اس موضوع پر ایک طویل گفتگو کی ہے:

> یہ نقطۂ نظر کی بڑی اہم تبدیلی تھی، جو زندگی اور ادب کے دوسرے شعبوں کے ساتھ ساتھ ہمارے افسانوں پر بھی اثر انداز ہوئی اور جس نے ہمارے افسانوں کو حقیقت نگاری کے ایک نئے تصور سے روشناس کیا۔ اب ہمارے افسانہ نگاروں کے نزدیک سماجی اصلاح ہی سب کچھ باقی نہیں رہی، بلکہ انہوں نے سماجی زندگی کی غلط اور ناہموار اقدار پر ایسے وار کئے جس کے نتیجے میں اصلاح کا نام ہی کافور ہو گیا اور اس کی جگہ انقلاب اور انقلاب کے ایک نئے نظام کے قیام نے لے لی۔ اس صورتِ حال نے ہمارے افسانوں میں انتہا پسندی کو جنم دیا۔ پریم چند اور ان کے ساتھی اس انتہا پسندی کا خواب بھی نہیں دیکھ سکتے تھے۔ وہ ان کے خیال میں بھی نہیں آ سکتی تھی۔ وہ سب کے سب زندگی کے سیدھے سادے عکاس تھے اور سماجی اصلاح ان کا مقصد تھا۔ پریم چند نے تو آخر عمر میں ''کفن'' لکھ کر اپنی آواز نئے ساز سے ملانے کی کوشش کی۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے ہاں سماج کے غلط نظام کے خلاف ایک جارحانہ اقدام ملتا ہے لیکن پوری طرح وہ اس رجحان کا ساتھ نہ دے سکے۔ کیوں کہ یہ ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ وہ زندگی کو جس زاویہ نگاہ سے دیکھتے تھے وہ انہیں اس بات کی اجازت نہیں دیتا تھا۔ چنانچہ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس تبدیلی نے پریم چند اور ان کے ساتھیوں کے ہاتھوں نشوونما پانے والے حقیقت نگاری کے اصلاحی رجحان کو پس پشت ڈال دیا اور اس کے علم برداروں

نے شروع ہی سے ایک دوڑ دوڑنی شروع کی جس میں بہت جلد آگے نکل گئے بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ اس میدان میں تنہا نظر آنے لگے۔

اس انقلابی کیفیت نے ''انگارے'' کے افسانوں کو پیدا کیا، اور ''انگارے'' کے افسانوں کے ہاتھوں اردو افسانہ نگاری ایک بالکل نئی اور اچھوتی قسم کی حقیقت نگاری سے روشناس ہوئی۔ ''انگارے'' کے افسانوں میں انتہا پسندی ہے۔ بعضے ان میں سے فن کی کسوٹی پر بھی پورے نہیں اترتے، کہیں کہیں تخریبی رجحان بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ کہیں کہیں بچپن کی وجہ سے منہ چڑانے والی خصوصیت بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ان خامیوں کے باوجود ''انگارے'' کے افسانوں کے ذریعے پہلی بار سماجی مذمومات پر بھرپور وار کئے گئے ہیں۔ ان کے ذریعے دولت کی غلط اور ناہموار تقسیم اور اس کی وجہ سے پیدا شدہ افلاس اور غریبی، طبقاتی تفریق اور اس کے اثرات، مذہب کے غلط تصورات اور اس کی ناہموار اقدار، مابعد الطبیعیاتی عقائد اور توہمات، جنسی بھوک اور اس سے پیدا ہونے والی بے شمار ذہنی الجھنیں، ان سب کو برہنہ کر کے سامنے لایا گیا ہے۔ ''انگارے'' کے افسانوں کی طنز بڑی گہری اور تیکھی ہے۔ یہ افسانے کیا ہیں عملِ جراحی کے نمونے ہیں۔ انہوں نے سماجی زندگی کے سارے زخموں سے پردہ ہٹایا دیا ہے۔ ایسے زخم جن کو دیکھ کر گھن آتی ہے۔ بعضے تو ان کو دیکھنے کی تاب ہی نہیں لا سکتے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ چیخ اٹھتے ہیں -''انگارے'' کے افسانوں میں سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر طنز کیا گیا ہے-لیکن سیاست کی طرف بھی بلیغ اشارے ملتے ہیں، اور ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سیاست اس وقت جن راہوں پر چل رہی تھی، اس سے ان نئے لکھنے والوں کو اتفاق نہیں تھا۔ وہ صرف جذباتی ہوکر آزادی کا نعرہ نہیں لگانا چاہتے تھے بلکہ انہیں یہ معلوم کرنا تھا کہ آزادی کے بعد کون سا نظام بنے گا۔ کیا وہ صحیح معنوں میں آزادی ہوگی بھی یانہیں؟ 130

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اس طویل گفتگو میں وہ وجوہات تلاش کی ہیں جو ''انگارے'' جیسے افسانوں کی اشاعت کا جواز مہیا کرتی ہیں۔ وہ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ اردو افسانے میں حقیقت نگاری کا تقاضا

وقت کی ضرورت تھا اور اصلاحی انداز کے ساتھ یہ ضرورت پریم چند کی روایت پوری کر رہی تھی۔ مگر وقت جس تیزی سے آگے بڑھ رہا تھا وہ ایک انقلاب آفریں تبدیلی کا تقاضا کرتا تھا۔ چنانچہ ''انگارے'' کی اشاعت وقت کا تقاضا تھی، مگر اس کا لب ولہجہ، انداز کی تلخی، گفتگو کی بدسلیقگی اور بعض آداب سے گرے جملوں نے اس کی فنی حیثیت کو متاثر کیا۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی کہتی ہیں:

> اپنی تمام تر بے ادبی، بے ہودہ زبان، یاوہ گوئی کے باوجود انگارے کے افسانے نہ صرف افسانہ نگاری بلکہ پورے ادب کے لیے ایک نیا موڑ ثابت ہوئے۔ یہ ہماری افسانہ نگاری کو دو اہم رجحانات سے روشناس کرا گئے۔ 'مارکسزم' اور 'فرائڈازم' --- یعنی ایک کے ذریعے تاریخ کی جدلیاتی اور معاشی تشریح اور دوسرے کی وساطت سے جنسی اور نفسیاتی تشریح۔[131]

ڈاکٹر فردوس انور قاضی مزید کہتی ہیں کہ ان افسانوں میں اور خصوصی طور پر وہ احمد علی کے افسانے ''مہاوٹوں کی ایک رات'' میں طبقاتی تضادات کی جو صورت بنتی ہے وہ پہلے نہ تھی۔ اور ایک لحاظ سے اس میں افسانے کی روایت یعنی پریم چند، نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم تینوں موجود ہیں۔ لیکن اس افسانہ نگار کا ذہن پہلے سے بالکل مختلف ہے۔[132] اصلاً یہ افسانے محض جدید نہیں بلکہ ان میں بغاوت کی آگ بھی روشن ہے۔

آخر میں ڈاکٹر محمد کامران[133] کے حوالے سے یہ بات یوں ختم کی جا سکتی ہے کہ ''انگارے'' کو فنی وفکری حوالے سے عظیم الشان کارنامہ قرار نہیں دیا جا سکتا مگر اردو افسانے کی تاریخ اس کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ ''انگارے'' کی مخالفت اور موافقت میں بہت کچھ لکھا گیا مگر ایک امر پر سبھی متفق ہیں کہ اس مجموعے کی سب سے بڑی عطا فن کی وہ آزادی اور روایت شکنی ہے جو بعد ازاں اردو افسانے کی عام روش بن گئی۔

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتبہ)، ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم، ستمبر 1985ء، ص 77

2۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، ''باغ و بہار'' مشمولہ ''۱۹۶۵ء کے بہترین مقالے'' مرتب: وحید قریشی، ڈاکٹر، البیان، لاہور، طبع اول 1966ء، ص 140

3۔ احمد جاوید، ''برصغیر میں کہانی کی قدیم روایت'' مشمولہ ''دریافت'' شمارہ 3، ستمبر 2004ء، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، ص 345

4۔ ایضاً، ص 348

5۔ شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان اسٹڈی سنٹر، جامعہ کراچی، طبع اول اگست 1997ء، ص 18

6۔ قرۃ العین حیدر، ''داستانِ عہد گل'' مشمولہ ''سید سجاد حیدر یلدرم'' (مجموعہ مقالات)، یلدرم سیمینار مئی 1981ء، مرتب: ثریا حسین، علی گڑھ، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، طبع اول 1981ء، ص 50

7۔ شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، ص 18

8۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر ''اردو افسانے کی روایت'' (۱۹۰۳-۱۹۹۰ء) اکادمی ادبیات اسلام آباد، طبع اول 1991ء، ص 11

9۔ مسعود حسین، ڈاکٹر، ''پریم چند کی افسانہ نگاری''، نیشنل بک ٹرسٹ، دلی، 1978ء، ص 52

10۔ پریم چند، ''سوز وطن'' پرنس بک ڈپو، نئی دہلی، ۔ 1987ء، دیباچہ

11۔ پریم چند، ''فکر دنیا'' مشمولہ ''خاک پروانہ''، گیلانی الیکٹرک پریس، لاہور، س ن، ص 109

12۔ ایضاً، ص 106

13۔ پریم چند، ''شطرنج کی بازی'' مشمولہ ''خواب و خیال''، لاجپت رائے اینڈ سنز، دہلی، ص 74,73

14۔ ایضاً، ص 76

15۔ پریم چند، ''کفن'' مشمولہ ''پریم چند کی بیس کہانیاں'' مرتب انوار احمد، ڈاکٹر، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 2003ء، ص 219

16۔ پریم چند، ''کفن'' مشمولہ ''پریم چند کی بیس کہانیاں''، ص 219

17۔ ایضاً

18۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے کا ارتقا''، مکتبہ خیال، لاہور، اگست 1987ء، ص 210

19۔ شمیم حنفی، ''کہانی کے پانچ رنگ''، مکتبہ جامعہ ملیہ، دہلی، 1983ء، ص 33

20۔ سجاد حیدر یلدرم، ''غربت و وطن'' مشمولہ ''خیالستان''، مرتب: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، تاج بک ڈپو، لاہور، 1992ء، ص 135

21۔ سجاد حیدر یلدررم، ''چڑیا چڑے کی کہانی'' مشمولہ ایضاً، ص 152

22۔ ایضاً

23۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''اردو ادب میں رومانوی تحریک''، کاروان ادب ملتان، 1986ء، ص 39

24۔ ''میں افسانہ کیوں کر لکھتا ہوں'' مشمولہ ''اردو افسانے کی روایت'' از مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، ص 188

25۔ عقیلہ شاہین، ڈاکٹر، ''نیاز فتح پوری۔شخصیت اور فن''، انجمن ترقی اردو، 1995ء، ص 116

26۔ احتشام حسین، ''نیاز سے انٹرویو'' مشمولہ ''پگڈنڈی'' یلدرم نمبر، ادارہ دبستان، امرتسر، جلد 9 شمارہ 5، 1961ء، ص 119

27۔ ''نگار'' پاکستان، نیاز نمبر، 1963ء، ص 48,45,42

28۔ مجنوں گورکھپوری ''ارمغان مجنوں (جلد اول) مرتبین: صہبا لکھنوی، شبنم رومانی، مجنوں اکیڈمی، کراچی، 1980ء، ص 229

29۔ مجنوں گورکھپوری ''سمن پوش''، کتب خانہ علم و ادب، دہلی، طبع دوم، ص 9,10

30۔ ایضاً، ص 59

31۔ نقوش، لاہور، شخصیات نمبر 1955ء، ص 259,258

32۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، مرتبہ: ''نسوانی آوازیں''، سارنگ پبلی کیشنز، لاہور، 1996ء، ص 61

33۔ مسز عبدالقادر، ''صدائے جرس اور دیگر افسانے''، اردو بک سٹال، لاہور، 1939ء، ص 52

34۔ ایضاً، ص 63

35۔ ایضاً، ص 108

36۔ ل احمد اکبرآبادی ''ملاحظات نفسی''، اقبال برقی پریس، آگرہ، ص 67

37۔ سہ ماہی ''اردو ادب''، انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، 1982ء، ص 9

38۔ سدرشن، ''مہاشے'' مشمولہ ''چندن''، تاج کمپنی لمیٹڈ، لاہور، 1942ء، ص 27

39۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، مکتبہ عالیہ، طبع دوم 1999ء، ص 177

40۔ عبادت بریلوی، ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، ادارہ ادب وتنقید، لاہور، 1986ء، ص 100

41۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، ''افسانے کا منظر نامہ''، مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع دوم 1997ء، ص 28

42۔ محمد مجیب، ''کیمیا گر اور دوسرے افسانے''، مکتبہ جامعہ دہلی، 1959ء، ص 5

43۔ نیاز فتح پوری، علامہ، ''انتقادیات'' (حصہ اول و دوم)، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 2005ء، ص 359

44۔ مجتبیٰ حسین، ''ادب و آگہی''، مکتبہ افکار، کراچی، س ن، ص 52

45۔ بحوالہ ''دنیا کا ادب'' از رضی عابدی، مکتبہ فکر و دانش، لاہور، س ن، ص 7

46۔ میراجی، ''نئی شاعری کی بنیادیں'' مشمولہ ''پاکستانی ادب'' جلد پنجم (تنقید)، مرتب: رشید امجد، فاروق علی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی، طبع اول جنوری 1982ء، ص 478

47۔ محمد حسن عسکری، ''جھلکیاں'' حصہ اول، مکتبہ الروایت، لاہور، ص 126

48۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اردو ادب اور تازہ سماجی رجحانات'' مشمولہ ''تنقید اور احتساب'' از وزیر آغا، ڈاکٹر، جدید ناشرین، لاہور، طبع اول 1968ء، ص 258

49۔ ایضاً

50۔ ایضاً

51۔ سید عابد علی عابد، ''اصول انتقاد ادبیات'' مجلس ترقی ادب، لاہور، 1966ء، ص 132

52۔ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary Marriam-Webster, Massachusettes USA, 1986, Page 1023

53۔ سید عابد علی عابد، ''اصول انتقاد ادبیات'' ص 133

54۔ ایضاً، ص 133

55۔ بحوالہ ''شاعری اور تخیل'' محمد ہادی حسین، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول فروری 1966ء، ص 115

56۔ ایضاً، ص 115

57۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ’’تنقیدی دبستان‘‘، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول، 1997ء

58۔ ایضاً، ص 91,90

59۔ ایضاً، ص 91

60۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، ’’تاریخ ادب انگریزی‘‘، کراچی یونیورسٹی، 1986ء، ص 379

61۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ’’اردو ادب میں رومانوی تحریک‘‘، کاروان ادب، ملتان، 1986ء، ص 22

62۔ ایضاً، ص 15

63۔ انور سدید، ڈاکٹر، ’’اردو ادب کی تحریکیں‘‘، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع چہارم 1999ء، ص 480

64۔ محمد حسن عسکری، ’’وقت کی راگنی‘‘، مکتبہ محراب لاہور، طبع اول 1979ء، ص 40

65۔ سید معین الرحمٰن، ڈاکٹر، ’’مطالعہ یلدرم‘‘، نذر سنز، لاہور، 1971ء، ص 40

66۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ’’اردو ادب میں رومانوی تحریک‘‘ مشمولہ ’’کلاسیکیت اور رومانیت‘‘ از یوسف زاہد، خلوت کدہ، سمن آباد، لاہور، 1976ء، ص 124

67۔ قرۃ العین حیدر (مرتبہ) انتخاب سجاد حیدر یلدرم، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990ء، ص 116

68۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ’’مغرب کے تنقیدی اصول‘‘، اظہار سنز، لاہور، 1971ء

69۔ عزیز احمد ’’ترقی پسند ادب‘‘، کاروان ادب، ملتان، 1986ء

70۔ جیلانی کامران، ’’تنقید کا نیا پس منظر‘‘، اردو ادب، لاہور، 1964ء، ص 3

71۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، ’’باغ و بہار-ایک تجزیہ‘‘، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1968ء، ص 51

72۔ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, P#980

73۔ میکسم گورکی بحوالہ ’’تنقیدی دبستان‘‘ از سلیم اختر، ڈاکٹر، ص 511

74۔ کشاف تنقیدی اصطلاحات، ص 69

75۔ ظہیر کاشمیری، ’’ادب کے مادی نظریے‘‘، کلاسیک، لاہور، 1975ء، ص 147

76۔ شمیم حنفی، ’’کہانی کے پانچ رنگ‘‘، ص 20

77۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، ’’اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر‘‘، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1998ء، ص 426

78۔ رام بابو سکسینہ، ''تاریخ ادب اردو''، مترجم مرزا محمد عسکری، غضنفر اکیڈمی کراچی، طبع ششم 1996ء، ص 500

79۔ محمد ارشد کیانی، پروفیسر، ''افسانوی نثر''، علمی کتاب خانہ، لاہور 1988ء، ص 423,422

80۔ سبط حسن ''نوید فکر''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1983ء، ص 118

81۔ انور سدید، ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص 450

82۔ پریم چند، ''سوز وطن''، ص 3

83۔ ایضاً، ص 69

84۔ ایضاً، ص 80

85۔ جمیل اکرام (مرتب) ''پریم چند کے بہترین افسانے''، مکی کتب خانہ، لاہور، س ن، ص 47

86۔ محمد حسن، ڈاکٹر ''اردو ادب میں رومانوی تحریک''، ص 40

87۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص 450

88۔ احتشام حسین، سید، ''اردو افسانہ - ایک گفتگو''، مشمولہ ''اردو نثر کا فنی ارتقا'' مرتبہ فرمان فتح پوری، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، 1977ء، ص 27

89۔ سید احتشام حسین، پروفیسر، ''اردو افسانہ - ایک گفتگو'' مشمولہ ''ادبی دنیا'' لاہور، شمارہ 9، 1963ء، ص 25

90۔ ظہیر کاشمیری، ''ادب کے مادی نظریے''، کمال پبلشرز لاہور، 1975ء، ص 80

91۔ یہ ایک ڈراما ہے مگر ''انگارے'' کے سرورق پر بھی یہ عبارت موجود ہے ''دس مختصر کہانیوں کا مجموعہ'' بحوالہ ''اردو افسانہ - تحقیق وتنقید'' از انوار احمد، ڈاکٹر، بیکن بکس، ملتان، طبع اوّل 1988ء، ص 132

92۔ سجاد ظہیر، ''روشنائی''، مکتبہ عالیہ، لاہور، س ن، ص 15

93۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع چہارم 1999ء، ص 467,466

94۔ عزیز احمد، ''ترقی پسند ادب''، کاروان ادب، ملتان، 1993ء، ص 55

95۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں''، ص 467

96۔ ایضاً، ص 467

97۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع سولہ 1993ء، ص 194

98۔ وقار عظیم، پروفیسر، ''ہمارے افسانے''، اردو مرکز، لاہور، طبع دوم 1978ء، ص 78
99۔ ایضاً، ص 79
100۔ ایضاً، ص 79
101۔ عتیق احمد (مرتب)، ''بنے بھائی''، نیو مجاز پریس، کراچی، 1981ء، ص 20
102۔ سجاد ظہیر، ''نیند نہیں آتی''، مشمولہ ''نقوش-افسانہ نمبر'' (جلد دوم) انتخاب 1801 سے 1955 تک، لاہور، ص 463
103۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، ص 111
104۔ ایضاً، ص 111
105۔ اصغر بٹ، ''مونتاج کی فنی حیثیت'' مشمولہ ''افکار'' کراچی۔ منتخب مضامین نمبر۔ شمارہ 1,2، اپریل مئی 1995ء، ص 30
106۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ-تحقیق و تنقید''، بیکن بکس، ملتان، طبع اوّل 1988ء، ص 141
107۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور عورت''، شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی ملتان، طبع اول مارچ 2001ء، ص 138,139
108۔ مسعود رضا خاکی، ''اردو افسانے کا ارتقاء''، مکتبہ خیال، لاہور، اگست 1987ء، ص 65
109۔ ممتاز شیریں، ''اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر'' مشمولہ ''اردو افسانہ- روایت و مسائل'' مرتب گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دلّی، طبع اول 1981ء، ص 97
110۔ احمد علی، ''مہاوٹوں کی ایک رات'' مشمولہ ''افسانہ اور افسانہ نگار'' (جلد اول) از فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول جنوری 1982ء، ص 128
111۔ خالد علوی، ڈاکٹر، ''بازیافت''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1995ء، ص 67
112۔ رشید جہاں، ''دلی کی سیر'' مشمولہ ''اردو ادب کے لازوال افسانے'' مرتب شاہد صدیقی، پروفیسر، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 2004ء، ص 179ء
113۔ کارلو کپولو (Carlo Coppola)،
"The Angare: The Enfants terribles of Urdu Literature"
بحوالہ ''اردو افسانہ-تحقیق و تنقید'' از انوار احمد، ڈاکٹر، ص 144
114۔ ایضاً، ص 132
115۔ آل احمد سرور، ''تنقیدی اشارے''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1963ء، ص 50

116۔ وقارعظیم، پروفیسر، ''مختصر افسانے میں روایت اور جدت'' مشمولہ ''داستان سے افسانے تک''
از سید وقارعظیم، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، 2002ء، ص 211

117۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''ادب اور لاشعور''، مکتبہ عالیہ، لاہور، 1976ء، ص 16

118۔ Robert Humphrey, "Stream of Consciousness in the Modern Novel",
University of Calefornia Press, U.S.A, 1954, P, 1

119۔ احمد علی اور ان کے ساتھی

120۔ شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان اسٹڈی سنٹر، جامعہ کراچی،
طبع اول اگست 1997ء، ص 44

121۔ خالد علوی، ڈاکٹر (مرتب)، ''انگارے'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1995ء، ص 65

122۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ۔تحقیق و تنقید''، ص 138

123۔ Coppola, Carlo "The Angare Group: The Enfants Terribles of Urdu
Literature", Annual of Urdu Studies Centre for South Asian Studies -
University of Wisconsin (U.S.A) No.1, 1981, P:59

124۔ ممتاز شیریں، ''مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر'' مشمولہ ''پاکستانی ادب'' اسلام آباد، شمارہ 5،
جنوری 1982ء، ص 32

125۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، نیا ادارہ، لاہور، طبع اول، 1963ء، ص 105

126۔ ایضاً، ص 32

127۔ احمد علی، ''قید خانہ''، انشا پریس، دہلی، 1944ء، ص 8,7

128۔ مرزا حامد بیگ، ''۱۹۳۲ء کا افسانوی لحن''، مشمولہ ''پاکستانی ادب'' اسلام آباد۔ 1991ء، ص 65

129۔ سید احتشام حسین، پروفیسر، ''اردو افسانہ۔ایک گفتگو'' مشمولہ ''اردو نثر کا فنی ارتقاء'' از فرمان فتح پوری، ڈاکٹر،
الوقار پبلی کیشنز، لاہور، 1997ء، ص 32,31

130۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، ادارہ ادب و تنقید، لاہور، 1986ء، ص 126

131۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع دوم 1999ء، ص 230

132۔ ایضاً، ص 230

133۔ محمد کامران، ڈاکٹر، ''انگارے'' (تحقیق و تنقید)، ماورا، لاہور، طبع اول 2005، ص 135

باب سوم

اُردو افسانے پر ترقی پسند تحریک کے اثرات
اور
حقیقت نگاری کی مقبولیت

ا۔ اردو افسانے پر ترقی پسند تحریک کے اثرات

ترقی پسند تحریک ادب کو زندگی اور عصر کے رواں منظرنامے کے مرکزی دھارے سے ملانے کی شائستہ تخلیقی اور حرکی قوت کا نام ہے، جس نے غلامانہ سوچوں کی قدیم بوسیدہ اور شکستہ دیواروں کو مسمار کر کے ادب کو روشن فکر سے آشنا کیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں یورپ میں سماجی نظام کے خلاف جدوجہد ہو رہی تھی۔ 1914ء میں پہلی جنگ عظیم ایک کروڑ سے زیادہ انسانوں کو ہڑپ کر کے، دو کروڑ سے زیادہ کو ناکارہ بنا کے اور یورپ کے جسم پر ان گنت زخموں کے نشان چھوڑ کر گزر گئی تھی۔ ایک نئی جنگ کے آثار بدستور لہرا رہے تھے۔ 1917ء میں آنے والے روسی انقلاب نے یورپ کو ان گنت خطرات میں ڈال دیا تھا۔ جس کے بعد سے مختلف ممالک میں سیاسی و ادبی تحریکیں چلنے لگیں۔ یہ لوگ پرانے فرسودہ نظام کی جگہ ایسا نظام لانا چاہتے تھے جس میں فرد کے مقابلے میں ریاست کے پاس زیادہ اختیارات ہوں۔ ہندوستان کے ادیبوں نے فیصلہ کیا کہ ایسی ہی کوئی تحریک یہاں بھی شروع کی جائے۔

دنیا میں انیسویں صدی میں ایسی تبدیلیاں رونما ہوئی تھیں کہ جن سے انسانی اعتقادات کو خطرہ لاحق ہو گیا تھا۔ اصل میں سائنسی ایجادات و انکشافات نے فرد کو نئے حقائق سے روشناس کرایا۔ نیوٹن کی طبیعیات کے زیر اثر کائناتی سطح پر کششِ ثقل کا نظریہ سامنے آیا۔ ہیگل نے تاریخ کے جدلیاتی عمل کو ایک ایسے بنیادی مرکز کے طور پر پیش کیا جو خیالات میں تبدیلی لانے کا اصل محرک تھا۔ اسی کے اثرات کے

سبب سے کارل مارکس نے مادی جدلیات کا نظریہ پیش کر کے مادے کو مرکزیت بخشی اور یوں یہ تصور سامنے آیا کہ سیاسی، تاریخی، معاشرتی و اخلاقی سطح کی تمام تبدیلیاں ذرائع پیداوار کی غیر مساوی تقسیم کے باعث معرضِ وجود میں آتی رہتی ہیں۔ ڈارون کے نظریات کے ساتھ ساتھ نطشے نے طاقت کے حصول کی خواہش کو جبکہ شوپنہار نے جینے کی خواہش کو حاصلِ زیست قرار دیا۔ انیسویں صدی کے آخر میں ''انسانی لاشعور'' کی کارکردگی پر بھی بحثوں کا آغاز ہوا۔

یہ تھے وہ مجموعی حالات جو ادب پر بھی اثرانداز ہو رہے تھے۔ اردو افسانے میں معاشی و معاشرتی پہلوؤں کے ضمن میں تعلق مارکسی نقطہ نظر سے جوڑا جاتا ہے لہٰذا مناسب ہے کہ ایک نظر ہیگل اور کارل مارکس کے نظریات پر بھی ڈال لیں تاکہ اردو افسانے میں ''نظریاتی پہلو'' کی جانچ ممکن ہو۔

انیسویں صدی ہی میں سائنس کی عملی تربیت کے نتیجے میں 'مادے' نے اہمیت حاصل کر لی۔ نتیجتاً فرد اپنی زندگی کو وجدان کے بجائے ٹھوس منطقی زاویوں سے پرکھنے اور جانچنے لگا۔ اس فضا میں ہیگل نے یہ سوچ مہیا کی کہ حقیقت کا کوئی وجود نہیں اور اگر اس کا کوئی وجود ہے تو یہ انسان یا انسان سے افضل تر قوت کے ذہن میں موجود ہے۔ [1]

ہیگل کے نزدیک حقیقت دراصل ایک Process کا نام ہے جو تین عناصر کے جدلیاتی عمل سے مرتب ہوتا ہے۔ان میں سے ایک تو دعویٰ یعنی "Thesis" ہے۔دوسرا جواب دعویٰ یعنی "Anti-Thesis"، تیسرا ان کا امتزاج یعنی "Synthesis"۔ لیکن امتزاج پر بات ختم نہیں ہو جاتی کیونکہ یہ ایک نئے Process میں خود دعویٰ (Thesis) بن جاتا ہے۔ [2]

جبکہ کارل مارکس کے خیال میں خارجی دنیا حقیقی ہے۔ اس ضمن میں وہ جرمن فلاسفر لڈوگ فیورباخ (Ludwig Feuerbach) سے بہت متاثر تھا جس نے کہا تھا کہ صرف مادہ حقیقی ہے اور خدا کا کوئی وجود نہیں ہے۔ [3] اس سلسلے میں مزید کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ مادے کے ذرائع پیداوار اور ان کی تقسیم غیر مساوی رہی ہے لہٰذا انسانی معاشرہ بھی مختلف طبقات میں بٹتا رہا ہے اور یوں ہر طبقہ کشمکش کے ایک مسلسل عمل سے دوچار رہا ہے۔ مارکسزم کے نظریے کی روشنی میں ایک مثالی معاشرہ اس وقت وجود میں

آئے گا جب آجر اور اجیر کی طبقاتی تقسیم ختم ہو جائے گی اور اس کے بعد ایک غیر طبقاتی معاشرہ تشکیل پائے گا۔ مارکس اس مثالی معاشرے (Utopian Society) کو اشتراکی سماج کا نظام دیتا ہے۔

نیز جب کسی معاشرے کے معاشی نظام میں انقلابی سطح کی تبدیلی یا تغیر رونما ہوتا ہے تو اس کے ساتھ ساتھ اس معاشرے کا پورا ڈھانچا متاثر ہوتا ہے حتیٰ کہ بعض اوقات اقدار و روایات بھی اس کی زد میں آجاتی ہیں۔ لامحالہ ادب بھی شدید متاثر ہوتا ہے اور اس کے ادبی پیمانے اور معیار نیا رنگ روپ اختیار کر لیتے ہیں کیونکہ یہ ساری تبدیلی خارجی اسباب وعلل کی وجہ سے ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ خیال تقویت پاتا ہے کہ ادب کی تخلیق وجدانی عمل اور دروں بینی کا نتیجہ نہیں بلکہ معاشی اقتصادی حالات اور سماجی عوامل کی ایک منطقی صورت ہے۔ مارکسی طرز فکر کے باعث ادب میں مادہ پرستی، مخصوص نصب العین کے تحت ادب تخلیق کرنے کی روش جس میں مقصدیت، پروپیگنڈہ، سیاسی نعرے بازی، طبقاتی کشمکش اور سوشلسٹ پارٹی کے سیاسی منشور کی ترویج --- یہ سب کچھ شامل تھا، غلبہ پانے لگی۔

اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے مغربی معاشرے میں رائج تحریکوں اور سیاسی نظریات کا مطالعہ بھی کیا تھا۔ خصوصاً انہیں اس کشمکش کو جاننے کا موقع ملا جو اشتراکی نظریات کے پھیلاؤ کے باعث یورپ میں جاری تھی۔ بالخصوص 1917ء کے روسی انقلاب نے دنیا بھر کی محکوم اقوام میں جذبۂ آزادی کی خواہش تیز کر دی تھی۔ 1919ء سے 1931ء کے درمیان برصغیر میں برطانوی سماج سے نجات حاصل کرنے کے لیے عدم تعاون، تحریکِ خلافت اور نوجوانوں کی انقلابی تنظیمیں سرگرم ہوئیں۔ برصغیر کی فضا میں حکومت کی اقتصادی پالیسیوں کے باعث کشیدگی میں اضافہ ہوا۔ جبکہ 1929ء کے اقتصادی بحران نے دنیا کو تباہی کے کنارے لا کھڑا کیا تھا۔ ایسے میں پرولتاری انقلاب کو ہی تمام مصائب اور مسائل کا حل سمجھا جانے لگا۔ چنانچہ سامراجی، فاشسٹ اور اشتراکی نظاموں کی باہمی کشمکش، اقتصادی کساد بازاری اور ٹریڈ یونینوں اور ہڑتالوں کی اس فضا میں دنیا دوسری جنگ عظیم کی طرف قدم بڑھانے لگی۔ اس وقت تک اردو افسانہ بھی نئے سیاسی، معاشی، اخلاقی و معاشرتی مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹنے کے قابل ہو چکا تھا۔ قصہ مختصر 1932ء میں ''انگارے'' چھپی تو یہ علامتی طور پر ترقی پسند تحریک کا نقطۂ آغاز ثابت ہوئی۔ گویا ''انگارے'' کی اشاعت نے ترقی پسند تحریک کے آغاز کے لیے بنیاد فراہم کر دی۔

اسی عہد میں فاشزم کے خلاف ایک تحریک نے جنم لیا اور جولائی 1935ء میں پیرس میں "World Congress of The Writers For The Defence of The Culture"[4] کے نام سے منعقدہ کانفرنس میں دنیا بھر سے شہرہ آفاق ادیبوں، شاعروں نے شرکت کی۔ ان میں میکسم گورکی، ہنری باربس، روماں رولاں، آندرے مارلو، تھامس مان اور والڈو فرینک شامل تھے۔ اس اجلاس میں طے پایا کہ ''رفیقانِ قلم ۔۔۔موت کے خلاف زندگی کی ہمنوائی کیجیے۔ ہمارا قلم، ہمارا فن ان طاقتوں کے خلاف رکنے نہ پائے جو موت کو دعوت دیتی ہیں ۔۔۔'' [5]

اس کا اثر یہ ہوا کہ اسی سال لندن میں ہندوستانی ادیبوں کی ایک انجمن قائم ہوگئی۔ جس میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، بنگالی ادیب ڈاکٹر جیوتی گھوش، ڈاکٹر محمد دین تاثیر اور پرمود سین گپتا شامل تھے۔ اس انجمن کا نام Indian Progressive Writers Association رکھا گیا۔[6] 1930ء میں سجاد ظہیر ہندوستان لوٹ آئے اور انہوں نے 'انجمن ترقی پسند مصنفین' کی بنیاد رکھی۔ ہندوستان میں اس تحریک کا پہلا اجلاس اپریل 1936ء میں منشی پریم چند کی زیرصدارت لکھنؤ میں ''انجمن ترقی پسند مصنفین'' کے بینر کے نیچے ہوئے۔ اس کانفرنس کے منشور میں درج ذیل خیالات کا اظہار کیا گیا:

> ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریک کی حمایت کریں اور ان کا فرض ہے کہ وہ اس قسم کے اندازِ تنقید کو رواج دیں جس سے خاندان، مذہب، جنس، جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے۔ وہ ایسے ادبی رجحانات کو نشوونما پانے سے روکیں جو فرقہ پرستی، نسلی تعصب اور انسانی استحصال کی حمایت کرتے ہیں۔[7]

اور اس طرح ترقی پسند تحریک کی داغ بیل ڈال دی گئی۔ ترقی پسند تحریک اردو ادب کی وہ پہلی تحریک تھی جس کے لیے ایک باضابطہ منشور تحریر کیا گیا۔ اس کا مقصد بقول سجاد ظہیر یہ تھا کہ افراد اجتماعی طور سے ادبی مسائل پر گفتگو کریں۔ فرد اور جماعت کی ضروریات کو سمجھیں۔ سماجی کیفیت کا تجزیہ کریں اور اس طرح

مشترک نصب العین قائم کریں اور اس کے مطابق عمل کریں۔ ڈاکٹر حنیف فوق کے مطابق اس تحریک کی روح یہ جملے تھے:

> ادبیات اور فنون لطیفہ کو قدامت پرستوں کی مہلک گرفت سے نجات دلائی جائے۔ ان کو عوام کے دکھ سکھ اور جدوجہد کا ترجمان بنا کر اس روشن مستقبل کی راہ دکھلائی جائے جس کے لیے انسانیت اس دور میں کوشاں ہے۔۔۔ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ بھوک، افلاس اور سماجی غلامی کے مسائل ہیں۔[8]

ممتاز شیریں ترقی پسند ادب کی مختصر تعریف یوں کرتی ہیں کہ ''وہ ادب جو زندگی کو اپنے حقیقی روپ میں پیش کرے۔۔۔جس میں زندگی کو بہتر بنانے کی صلاحیت ہو۔''[9]

ترقی پسندوں کے منشور کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی کے قدیم تصورات اور عقائد کو توڑ کر اس کے ڈھانچے میں بنیادی تبدیلیاں لانا چاہتے تھے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے تو یہ تحریک دو طرح سے اثر انداز ہوئی۔ نئے نئے موضوعات پر قلم اٹھایا گیا اور طبقاتی کشمکش کو ظاہر کرنے کے لیے زندگی کے مختلف پہلوؤں پر نظر ڈالی گئی۔ اس کے علاوہ اس کا دوسرا اثر فن واسلوب کے لحاظ سے ہوا کیونکہ ترقی پسند چاہتے تھے کہ ادب کو زیادہ سے زیادہ قارئین ملیں۔ ادب کو خواص تک محدود نہیں رہنا چاہیے۔ ادب اس لیے تخلیق کیا جاتا ہے کہ وہ معاشرے کو بہترین نظریات دے اور جب یہ کہا جاتا ہے کہ ادب خواص تک محدود نہیں بلکہ عوام اس کے صحیح مخاطب ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب کو عام فہم ہونا چاہیے چنانچہ ادب کو عوام کے نزدیک لانے کے لیے جہاں روزمرہ کے مسائل زیر بحث لائے گئے وہاں انہیں پیش کرنے میں ایک براہِ راست، سیدھا اور خوبصورت طرزِ اظہار بھی اختیار کیا گیا۔

چنانچہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ حقیقت پسندی واضح طور پر ہمارے سامنے آئی۔ حقیقت پسندی کی بنیاد مارکس اور لینن کے نظریات پر رکھی گئی۔ جس کے مطابق ساری انسانی تاریخ طبقاتی نظام کی تاریخ ہے۔

> ''اردو افسانے میں حقیقت نگاری کے رجحان کو فروغ دینے میں انقلابِ روس اور مارکسزم کے اثرات نے بھی بہت کردار ادا کیا۔ اس لیے کہ انقلابِ روس اور

مارکسزم نے زندگی کو دیکھنے اور سمجھنے کا نیا زاویہ نظر دیا اور ساتھ ہی سماجی انقلاب اور معاشی مساوات کے نظریے پر زور دیا۔[10]

ترقی پسندوں کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ وہ ایک طبقاتی کشمکش کے دور سے گزر رہے ہیں۔ اس لیے انہیں ایسے طبقوں کے احساسات اور جذبات کی عکاسی کرنا ہے جو صدیوں سے ظلم وستم سہتے آئے ہیں اور عدل و انصاف کا تقاضا کرتے ہیں۔ ہماری اخلاقیات، سیاسیات، جذبات واحساسات اور مختلف رشتوں کے پیچھے وہی معاشرتی قوتیں کام کرتی ہیں جن کی خواہش طبقاتی تقسیم ہوتی ہے۔

لہٰذا ادیبوں کو انسانوں کے دکھ درد، محرومیوں، ناکامیوں اور ان کی جدوجہد کا اظہار اپنی تخلیقی کاوشوں کے ذریعے کرنا چاہیے۔ یعنی زندگی کے حقیقی اظہار کے لیے گردوپیش کی زندگی کا گہرا مطالعہ، تاریخی عمل اور طبقاتی کشمکش کا واضح ادراک --- مظلوم طبقے کی حمایت کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ حقیقی فن عوام کا فن ہوتا ہے۔ اس کی جڑیں عوامی زندگی میں بہت گہری ہوتی ہیں۔ عوامی روایات ہی سے اس کے خیالات، موضوعات اور مثالیں اخذ کی جاتی ہیں اور یہ بھی کہ وہ عوامی جدوجہد کے تجربے سے طاقت حاصل کرتا ہے اور اس کا مقصد عوام الناس کا مفاد پیش نظر رکھنا ہے۔

ب۔ حقیقت نگاری کی مقبولیت:

سرسید تحریک کی طرح ترقی پسند تحریک کے مقاصد بھی بہت واضح تھے۔ سرسید نے جب مضمون نگاری کا آغاز کیا تھا تو اصل مسئلہ کسی ایسے اسلوب نگارش کی تلاش تھی جو تحریک کے مقاصد کو دلوں میں اتار سکے۔ طرز ادا میں سادگی گویا سرسید اور ان کے رفقاء کی ضرورت تھی۔ یہی صورتحال ترقی پسند تحریک کو بھی درپیش ہوئی۔ اس تحریک کے نصب العین کی ضرورت یہ تھی کہ موضوع کو ترجیح دی جائے اور اسلوب کو صرف ترسیل کا ذریعہ سمجھا جائے۔ حقیقت نگاری کی طرف حقیقت پسندوں کا رجحان اسی مرکزی تصور کا شاخسانہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ ترقی پسند تحریک کے دور میں صرف افسانہ نگار معروضی صورتحال کی طرف متوجہ ہوئے۔ انہیں حقیقت نگاری کا رویہ ہی راس آیا۔ اردو کی افسانوی نثر میں اس سے قبل پریم چند اس طریقۂ کار کو استعمال کر چکے تھے اور اس کے ذریعے نہ صرف سماجی مسائل بلکہ سیاسی مسائل کو بھی برت چکے تھے۔ پریم چند نے ایک پورا دبستان پیدا کیا۔ یہی دبستان، جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو ہراول دستے کے طور پر سامنے آیا جس میں نئے آنے والے شامل ہوتے چلے گئے۔ دبستانِ پریم چند اور ترقی پسند تحریک کا بنیادی فرق صرف یہ تھا کہ سوسائٹی سے پریم چند کا تعلق زیادہ تر اصلاح پسندی کے سبب سے تھا۔ جبکہ ترقی پسند تحریک کے منشور میں انقلاب کی خواہش پوشیدہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں حقیقت نگاری نے کئی رنگ پیدا کیے۔ اسی لیے آج یہ کہنا آسان ہے کہ ترقی پسند تحریک کے عہد میں بھی سبھی اہم افسانہ نگاروں نے اپنا اپنا جداگانہ اسلوب پیدا کیا اور تکنیک کے امتیازی اوصاف دکھائے۔

حقیقت پسندی واقعیت نگاری سے قدرے مختلف چیز ہے۔ ادیب اور شاعر اپنی تحریروں میں گردوپیش کے واقعات کی ہوبہو تصویریں پیش نہیں کرتے۔ ادیب کا مشاہدہ عام انسانوں سے مختلف ہوتا ہے۔ ادیب حالات کو مختلف سطحوں پر رکھ کر پرکھتے اور جانچتے ہیں۔ ادیب کا یہ کام نہیں کہ وہ اشیاء کو دیکھے اور پیش کرے بلکہ اس کا کام تو یہ ہے کہ وہ اشیاء کا مشاہدہ اپنے تخیل کی روشنی میں کرے۔ ممتاز شیریں کہتی ہیں:

> حقیقت نگاری کے معنی یہ نہیں کہ جو کچھ سامنے سے گزر رہا ہو، اسے من وعن بیان کر دیں، خواہ یہ روکھی پھیکی رپورتاژ کیوں نہ بن جائے۔ رپورتاژ اور فن میں یہ فرق

> ہے کہ فنکارانہ چیز کی تخلیق میں واقعات کا چناؤ، ترتیب اور اندازِ بیان کو بہت بڑا دخل حاصل ہے۔[11]

اس رائے سے پتا چلتا ہے کہ حقیقت اور واقعیت میں فرق کرنا ضروری ہے، اگر ان کو آپس میں ملا دیا جائے تو حقیقت نگاری رپورتیج بن کر رہ جائے گی۔ اصل میں واقعیت نگاری (فطرت نگاری) بقول دیوندراسر:

> آدمی اور اس کی دنیا کی ڈاکومنٹری یا سائنٹفک رپورٹ پیش کرنے کا دعویٰ کرتی ہے۔ اس میں کسی اخلاقی پہلو یا آدرش کو دخل نہیں۔ یہ حقیقت کو بے لاگ خارجیت سے پیش کرتی ہے۔۔۔ فطرت نگاری میں زندگی کی ہوبہو عکاسی کو اہمیت حاصل ہے، زندگی اپنے وسیع اور پیچیدہ دائرے سے نکل کر تجربہ گاہوں میں خردبین کے ذریعے معائنہ کیے جانے والا کیس (Case) بن گئی ہے۔فطرت نگاری زندگی کے بارے میں میکانکی طرزِ فکر اور جبریت کو قبول کرتی ہے۔[12]

گویا واقعے کا جوں کا توں بیان واقعیت نگاری ہے جبکہ اس کا فنکارانہ اظہار جس میں کسی حد تک تخلیقی عنصر شامل ہو، حقیقت نگاری کے زمرے میں آئے گا۔ جس چیز کو بھی پیش کیا جائے وہ اپنے منجمد خدوخال (Still Life) کی صورت میں سامنے نہ آئے بلکہ ایک دھڑکتی، حرکت کرتی ذی روح حقیقت کے طور پر ابھرے وگرنہ واقعات اور مظاہر کی بہترین عکاس تو فوٹوگرافی ہی قرار پائے گی۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ حقیقت نگاری کو محض خارجی حالات کی عکاسی قرار دینا مناسب نہیں بلکہ اس میں تخیل اور داخلی صداقت کی رنگ آمیزی ہی اسے ایک بہترفن بنانے میں مدد دیتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں حقیقت نگاری کی مقبولیت کا بڑا سبب ہی یہ تھا کہ یہ فن اسلوب اور تکنیک کے جوہر دکھانے کی پوری صلاحیت رکھتا تھا جبکہ مقصدیت اسے فلسفیانہ اساس عطا کرتی تھی۔

ترقی پسند تحریک سے پہلے حقیقت پسندی کو کوئی واضح فلسفیانہ بنیاد نہ مل سکی تھی۔حقیقت پسندی سرسید کی عقلی اور سائنسی نقطہ نظر کی بنیاد پر عینی و ماورائی نقطہ نظر سے ردعمل کے طور پر پیدا ہوئی۔ لیکن سرسید تحریک کی بنیاد کسی مبسوط نظام فکر پر نہ تھی۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں حقیقت پسندی کی روایت ایک

طرف تو سرسید اور حالی کی تحریک سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے اور دوسری طرف اشتراکی نظریات سے۔ حالی اور سرسید نے شاعری میں اصلیت اور اس کے نیچرل ہونے پر زور دیا۔ انہیں ہمارے شعروادب سے یہ شکایت تھی کہ وہ مضمون اور فکر کے اعتبار سے حقیقت اور نیچر سے کوسوں دور ہیں۔

ترقی پسند ادب ایک بڑی حد تک مقصدی ادب ہے لیکن مقصدی ہونے کے ساتھ ساتھ اس میں پروپیگنڈے کے عناصر بھی شامل ہو گئے تھے۔ حالانکہ پروپیگنڈے کی سطح تک آئے بغیر بھی ادب میں افادیت کا عنصر لایا جا سکتا ہے یعنی مقصد فن کے پردے میں چھپایا جا سکتا ہے۔

حقیقت پسند تحریک کے قیام کے ساتھ ہی اس کے خلاف ایک ردعمل بھی سامنے آنے لگا۔ وہ افسانہ نگار جو ترقی پسندوں کے تصورات سے متفق نہ تھے، روایت کے حوالے ہی سے لکھتے رہے۔ کچھ افسانہ نگاروں نے مغربی اثرات کے تحت نئی تکنیک، اسالیب اور فکری نیابت کا چلن اختیار کیا۔ اشاریت، اظہاریت، فرائیڈ، بودلیئر، ملارمے، ریمبو اور جدید جنسی نظریات نے بعض نوجوانوں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ ان میں ن۔م۔راشد، میراجی، محمد حسن عسکری اور ممتاز مفتی قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے اکثر نے اپنے افسانوں میں 'شعور کی رو' کی تکنیک استعمال کی۔ تاہم حقیقت پسندی کے خلاف بھرپور ردعمل بھی ان ہی کی طرف سے رہا۔ ترقی پسند تحریک اجتماعیت اور مقصدیت پر زور دیتی تھی۔ اس لیے اس کے ردعمل میں پیدا ہونے والے رجحانات میں انفرادیت پسندی اور داخلیت کے رویے کارفرما ہوئے۔ ہیئت پرستی اور اسلوب پرستی کے رجحان بھی سامنے آئے۔ اسی طرح داخلیت ترقی پسندوں کے براہِ راست اسلوب کا ردعمل قرار دی جا سکتی ہے۔

ترقی پسند افسانوں سے قبل دو میلانات موجود تھے۔ ایک حقیقت نگاری اور دوسرا سماجی صداقت کا جس میں اصلاح کی خواہشات شامل تھیں۔ اس کے پیش رو پریم چند تھے۔ پریم چند کے ہاں واقعیت کی سچی تصویروں کے باوجود بے باکی کا وہ رنگ نہیں تھا جو بعد ازاں ''انگارے'' کے حوالے سے اردو ادب کا حصہ بنا۔ تاہم پریم چند نے افسانے کی تخلیق کے ساتھ اسے ایک سمت عطا کر دی تھی جو وقت کا تقاضا تھی اور ایک سچے تخلیق کار کی حیثیت سے انہیں یہی کچھ کرنا تھا۔

حقیقت نگاروں کا دوسرا گروہ ''انگارے'' کے افسانہ نگار تھے جن کے ادب کا موضوع معاشرے کے اس دوغلے پن کے خلاف ردِعمل تھا جو معاشرے کی جڑوں تک اتر گیا تھا۔ اگرچہ موضوعی اعتبار سے بے باکی کو ہٹا کر دیکھیں تو کوئی بڑا اجتہاد نہیں تھا مگر فنی سطح پر انگارے گروپ کے ہاں متنوع تجربات کی رنگارنگی نظر آتی ہے۔

ترقی پسند افسانے کی طرف آتے ہوئے ایک امر کا اظہار ضروری ہے کہ ترقی پسند تحریک کے متوازی کئی دیگر تحریکوں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ جبکہ ان میں بیشتر کسی نصب العین، منشور یا مشترکہ سوچ کی حامل نہیں۔ ترقی پسند تحریک کے علاوہ شاید ہی کوئی دوسری تحریک ہو جس سے متعلق لوگ ایک طے شدہ نصب العین کے تحت ادب تخلیق کر رہے ہوں یا کرتے رہے ہوں۔ ہمارا نقاد بعد از تخلیق مختلف ادب پر مختلف تحاریک کے ٹھپے لگاتا رہا ہے جبکہ کسی ایک افسانہ نگار کے ہاں کئی رجحانات و میلانات بیک وقت موجود ہو سکتے ہیں۔ اس لیے کسی کی تخلیق کو کسی خاص خانے میں اپنی خواہشوں کے مطابق فِٹ نہیں کیا جا سکتا جب تک وہ خود کسی نصب العین سے وابستگی نہ رکھتا ہو۔

سوال یہ ہے کہ حقیقت نگاری نے اردو افسانے کو کیا دیا؟ اس سلسلے میں کسی منطقی بحث کے بجائے مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک نے افسانے کو موضوع کی وسعت اور تکنیک کے تجربات دیے اور حقیقت نگاری نے اسے پُراثر بنایا جس کے سبب سے اردو افسانہ اپنی تخلیق سے پچاس سالوں کے اندر عالمی افسانے کی برابری کا دعویدار بن گیا۔ بقول پروفیسر وقار عظیم:

> 1936ء سے 1947ء کے وسط تک ۔۔۔ موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے افسانے نے اس دس برس کی مدت میں اتنی ترقی کی کہ وہ کبھی کبھی مغرب کے اچھے سے اچھے افسانوں کا ہم پلہ نظر آنے لگا۔[13]

مغرب میں حقیقت نگاری کے بارے میں کوئی ابہام یا موضوعاتی تقسیم موجود نہیں، البتہ اردو میں جب حقیقت نگاری کا فن مقبول ہوا اور اس سے وابستہ گروہ سامنے آیا تو یہ سمجھا جانے لگا کہ جیسے حقیقت نگاری محض صورتحال کی عکاسی کا نام ہے اور اس کی مدد سے صرف اشتراکیت کا پرچار کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حقیقت نگاری کو مختلف موضوعات کے وقت مختلف نام دے دیے گئے۔ ایسی حقیقت نگاری جس

میں صرف سماجی مسائل کو موضوع بنایا جاتا تھا سماجی حقیقت نگاری کہلائی جبکہ اسلوب یا موضوع کی سطح پر انحراف کیا جاتا تو اس کے لیے الگ نام استعمال ہوتا۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے حقیقت نگاری کے چار حصے گنوائے ہیں جو یہ ہیں:

1۔ سادہ حقیقت نگاری و سماجی حقیقت نگاری

2۔ اشتراکی حقیقت نگاری یا طبقاتی حقیقت نگاری

3۔ نفسیاتی و جنسی حقیقت نگاری

4۔ رومانی و علامتی حقیقت نگاری [14]

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے بات کو صرف پھیلا دیا لیکن اس حد تک یہ درست ہے کہ سماجی کے علاوہ جنسی اور رومانی حقیقت نگاری کا ذکر تنقید میں ضرور آتا ہے۔ اصل میں اس کا سبب یہ ہوا کہ افسانے کے دورِ زریں میں منٹو اور عصمت چغتائی نے بطور خاص جنسی موضوعات پر بہت لکھا اور انہی کے سبب سے جنسی حقیقت نگاری کی اصطلاح استعمال ہونے لگی حالانکہ سماجی یا جنسی حوالہ صرف موضوع کی وضاحت کے لیے ہے۔حقیقت نگاری اظہار بیان کی ایک صورت ہے اور اس کے لیے مختلف اصطلاحات کا استعمال غیرضروری کام ہے۔ رومانی حقیقت نگاری کی اصطلاح عام طور پر کرشن چندر کی ایسی تحریروں کے حوالے سے سامنے آئی جن پر رومانویت غالب ہے۔ بہرحال ایک بار جب یہ اصطلاحیں وضع ہوگئیں تو پھر موضوع کے حوالے سے ان کا استعمال کثرت سے ہونے لگا اور آج بھی ہوتا ہے۔حقیقت نگاری کے لیے مختلف اصطلاحوں کا وضع ہونا اور پھر استعمال ہونا بھی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ طریقہ کار بے حد مقبول ہوا اور اس نے اردو افسانے کے دامن کو متنوع رنگوں سے بھر دیا۔ حقیقت نگاری کے سبب سے نہ صرف یہ کہ مقصدی ادب کو ارتقا حاصل ہوا بلکہ موضوعات میں بھی اضافہ ہوا اور اسلوب اور تکنیک کی سطح پر بھی کئی طرح کے امکانات سامنے آئے۔

حقیقت نگاری کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ 1936ء کے بعد ایک مختصر سے عرصے میں اردو افسانے میں بہت بڑے نام سامنے آئے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ اس عہد کے تمام افسانہ نگاروں کی فہرست سازی کی جا سکے، چند ایک اہم ناموں کا ذکر البتہ ضروری ہے جیسے منٹو، کرشن

چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، دیوندر ستیارتھی، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، اختر اوریںوی، اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، بلونت سنگھ اور اختر انصاری وغیرہ چند ایسے ہی نام ہیں جنہوں نے اس فن سے خوب فائدہ اٹھایا اور ان میں سے کچھ نام ایسے ہیں جنہوں نے اردو افسانے کو تکنیکی اور موضوعاتی اعتبار سے فن کی بلندیوں تک پہنچا دیا۔ اگلے صفحات میں ہم ایسے ہی چند منتخب افسانہ نگاروں کا اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے تفصیلی جائزہ لیں گے۔

ج۔ اہم حقیقت نگاروں کا خصوصی مطالعہ:

ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کو جو بڑے نام عطا کیے ان کی پہلی شناخت تو ان کے موضوعات ہیں۔ ایسے موضوعات جن کا تعلق یا تو سماجی زندگی سے ہے یا پھر سماج کے استحصالی نظام کے سبب سے نفسیاتی یا جنسی رجحانوں سے ہے لیکن حقیقت نگاری سے وابستہ ہونے کے باوجود ہمیں ان میں سے ہر ایک کے ہاں اسلوب اور تکنیک کے انفرادی مظاہر بھی نظر آتے ہیں۔ یہاں یہ بات کہنے میں کوئی باک نہیں کہ مقصد سے وابستہ ادیبوں کے لیے اسلوب اور تکنیک کے بڑے تجربات پیدا کرنا مقصد سے انحراف متصور ہوتا ہے لیکن جن افسانہ نگاروں کا تذکرہ ان صفحات میں آئے گا۔ انہوں نے خود کسی مخصوص یک رُخے اسلوب سے وابستہ نہیں کیا بلکہ اپنی تخلیقی شخصیت کے زیر اثر جہاں ضروری تھا وہاں تجربہ کرنے سے بھی گریز نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں بعض افسانہ نگاروں کے ہاں علامتی، نیم علامتی، تمثیلی اور تجریدی افسانے بھی دستیاب ہو جاتے ہیں جو اگرچہ تعداد میں زیادہ نہیں مگر ان بڑے فنکاروں کی خلاقانہ طبائع کا ثبوت ضرور ہیں۔ کسی تقدیم و تاخیر کے بغیر اب ہم چند افسانہ نگاروں کے اسلوب اور تکنیک کا مجموعی جائزہ لیتے ہیں تاکہ یہ جان سکیں کہ کیا اردو کے اہم افسانہ نگار موضوع کے علاوہ اسلوب کو بھی اہمیت دیتے تھے۔

یہاں ہم ترقی پسند افسانے کا آغاز حیات اللہ انصاری کے افسانوں سے کرتے ہیں:

i۔ حیات اللہ انصاری

حیات اللہ انصاری نے 1930ء سے افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ ان کا پہلا افسانہ ''بڈھا سُود خور'' تھا جو جامعہ دلّی میں شائع ہوا اور ان کے افسانوں کے تین مجموعوں میں سے ''انوکھی مصیبت'' 1938ء میں شائع ہوا۔ جبکہ ''انوکھی مصیبت'' کے افسانوں میں کچھ اضافہ کر کے ''بھرے بازار'' 1942ء میں اور تیسرا مجموعہ ''شکستہ کنگورے'' 1945ء میں طبع ہوا۔

حیات اللہ انصاری اپنے افسانوں کے موضوعات کا انتخاب گردوپیش کی زندگی سے کرتے ہیں اور تکنیکی اعتبار سے اسے پوری طرح گوندھ کر نوکِ قلم پر لاتے ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں فنی

اعتبار سے بہت احتیاط برتی ہے اور اسی لیے ان کا معمولی سے معمولی موضوع بھی ایک بڑے افسانے کی نوید دینے لگتا ہے۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے کے افسانوں میں ''بھرے بازار میں''، ''کمزور پودا'' اور ''اڑھائی سیر آٹا'' فنی اعتبار سے ''انگارے'' جیسا طمطراق رکھتے ہیں یعنی وہی بے باکی، جرأت اور سچائی۔

حیات اللہ انصاری نے اگرچہ کم لکھا ہے مگر پھر بھی بہت سے افسانے بکھرے ہوئے رہ گئے ہیں اور انہیں کتابی شکل نہ مل سکی۔ تاہم آخر کار وہ ایک عظیم افسانہ لکھنے میں کامیاب ہوئے جسے ہم اردو کے بہترین افسانوں میں شامل کر سکتے ہیں اور وہ ہے ''آخری کوشش''۔ یہ افسانہ تکنیکی اور موضوعی اعتبار سے نہایت معنویت کا حامل اور بڑے افسانوں کی ذیل میں آتا ہے اور حیات اللہ انصاری کو اہم افسانہ نگاروں کی صف میں شامل کرتا ہے۔

''آخری کوشش'' میں سنجیدگی، متانت، شعور اور ٹھہراؤ ہے جو پریم چند کی عظیم کہانی ''کفن'' کا خاصا ہے۔ انہیں فن پر بڑی دسترس تھی اور وہ کورانہ تقلید کے قائل نہ تھے اسی لیے اتنا کم لکھنے کے باوجود ان کا اسلوب ان کی شناخت بنا گیا۔ ان کے ہاں سماجی حقیقت نگاری، معاشی اور معاشرتی مسائل نمایاں ہیں۔ ترقی پسند افسانے تک پہنچ کر افسانہ پریم چند اور ''انگارے'' سے ڈگ بھر کر آگے نکل گیا۔ سماجی پیچیدگیاں، نفسیاتی گتھیاں، معاشی الجھنیں نئے افسانہ نگار کے سامنے آئیں۔ پھر اس دوران مغرب سے تکنیکی تجربات کے اَن گنت زاویے افسانے کا حصہ بن چکے تھے۔ موضوعی اعتبار سے عمودی وسعت اور تکنیکی اعتبار سے افقی پھیلاؤ نے کچھ آسانیاں تو پیدا کیں لیکن ہر افسانہ ایک اعلیٰ ہنرکاری کا تقاضا کرنے لگا۔ اس حوالے سے حیات اللہ انصاری کے افسانے موضوعی انتخاب اور تکنیکی لحاظ سے بھرپور قدرت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ کہتے ہیں:

> حیات اللہ انصاری کے ہاں موضوعات کا تنوع، باریک بینی اور زبان کے ورتارے میں متین لہجہ خصوصیت کا حامل ہے (نمایاں مثالیں ''پرواز''، ''آخری کوشش'') 15

> حیات اللہ انصاری کا نام فن افسانہ نگاری میں روایتی قواعد وضوابط کی کڑی کسوٹی، ''شکستہ کنگورے'' انصاری کا نمائندہ افسانہ ہے۔16

اصلاح پسندی کی اس روایت میں حیات اللہ طنز سے کام لیتے ہیں اور یہ طنز ان کی افسانوی تدبیر کاری میں بہت کم جگہ ضعف کا باعث بنا ہے۔[17]

تکنیکی اعتبار سے بھی حیات اللہ انصاری کا اجتہاد قابل لحاظ ہے۔ انہوں نے اپنے افسانے ''چچا جان'' میں شعور کی رو کی مدد سے ایک کامیاب تجربہ کیا ہے۔شعور کی رو کی تکنیک کے اولین تجربے احمد علی اور سجاد ظہیر نے ''انگارے'' میں کیے تھے۔ چنانچہ ان کے بعد آنے والوں نے اس روایت کو اردو افسانے میں مستقل روایت بنا دیا۔ حیات اللہ انصاری کی تکنیک میں علامتی انداز بھی مل جاتا ہے۔ اگرچہ یہ علامتی انداز غیر شعوری ہے۔ مذکورہ بالا افسانے میں بھی علامتی عناصر موجود ہیں۔

حیات اللہ انصاری کے افسانے بظاہر بیانیہ کی ذیل میں آتے ہیں لیکن ان کی تکنیک میں یکسانیت یا دہرائے جانے کا عمل نہیں۔ بہت سے افسانہ نگاروں کو پڑھتے ہوئے تکنیک کی یکسانیت بیزار کر دیتی ہے لیکن یہ بات حیات اللہ انصاری کے ہاں دکھائی نہیں دیتی۔ چاہے ''انوکھی مصیبت'' ہو یا ''بڈھا سود خور''، ''بیوقوف'' ہو یا ''کمزور پودا'' یا ''بھرے بازار میں''، بظاہر یہ تمام افسانے تکنیکی لحاظ سے بیانیہ کے زمرے میں آتے ہیں لیکن بنظر غائر مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر کہانی کی تکنیک دوسری کہانی سے مختلف ہے۔ اس کی بنیادی وجہ پروفیسر اعجاز الرحمٰن کے مطابق:

> حیات اللہ انصاری کو بات کہنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ وہ کسی لفظ کو بلاضرورت اور بغیر غور وفکر کے استعمال نہیں کرتے۔ زبان کے بارے میں ذمے داری کا احساس ان کے ہاں ملتا ہے ۔۔۔ ان کے افسانے اردو میں ایک روشن مستقبل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔[18]

ان کے فن کی ایک اور خوبی یہ بھی ہے کہ وہ افسانہ لکھتے ہوئے بنت کاری پر بہت توجہ دیتے ہیں۔ ان کی زبان شائستہ اور شستہ ہونے کے ساتھ ساتھ جملہ سازی میں ان کی ہنرکاری بھی اپنا جوہر دکھاتی ہے۔

حیات اللہ انصاری کے ہاں مارکسی نقطہ نظر بڑی وضاحت اور صراحت سے نظر آتا ہے۔

> ''حیات اللہ انصاری کے افسانوں میں وہ تمام رجحانات واضح اور نکھرے ہوئے انداز میں ابھر کر سامنے آتے ہیں جو ''انگارے'' کے افسانوں کا طرّہ امتیاز تھے۔

مارکسی رجحان، فرائڈازم، مقررہ روایات سے انحراف، خون کے رشتوں کی ظاہری
تقدیس کی پردہ چاکی، ان کو توڑتا اور جھٹلاتا ہوا حقیقت پسندانہ بے رحم رویہ۔۔۔[19]

آگے چل کر ڈاکٹر فردوس انور قاضی کہتی ہیں کہ ''یہ تمام باتیں حیات اللہ انصاری کے افسانوں میں بڑی متانت، دیانت اور صداقت کے ساتھ ملتی ہیں۔'' [20]

حیات اللہ انصاری کے ہاں منظر نگاری اور جزئیات نگاری کمالِ فن کا پتا دیتی ہے۔ وہ منظر کیا بیان کرتے ہیں، لینڈ سکیپ بنتا چلا جاتا ہے۔ ان کے افسانے ''آخری کوشش'' سے ایک منظر ملاحظہ ہو:

دونوں ڈولی لے کر مسجد کے سامنے آئے۔ خدا کے گھر کے سامنے انسانی کوڑے کا
ڈھیر لگا ہوا، کٹی انگلیاں اور بیٹھی ناک والے کوڑھی، منمنا کر ڈراؤنی آواز میں
بولنے والی آتشکی بوڑھیاں، چند چیڑے بچے، جن کے ہاتھ پاؤں سوکھے اور پیٹ
بڑھے ہوئے تھے، جو نہ جانے کیوں مسلسل ریں ریں کر رہے تھے۔ پھیلے بے حیا
دیدوں والی جوان عورتیں، جن کے سروں پر جوؤں کا جنگل اور بدن پر میل کچیل،
چیتھڑے، ٹھیکرے، میل، آخور، بلغم، ناک، پیپ، مکھیاں، جراثیم، فریب، جھوٹ اور
ان سب کو ڈھانپ دینے والی لوریاں دے دے کر تھپک تھپک کر سلانے والی
مہاپن بے حسی۔[21]

الفاظ سے بنی تصویر کا یہ ہولناک منظر، گندگی، غلاظت اور ژولیدگی کراہت پیدا نہیں کرتی۔ لکھنے کا کمال یہ ہے کہ اس میں ترحم کی ایک فضا بنتی چلی جاتی ہے۔ یہ پورا افسانہ ایک بہیمانہ جبریت کے ہولناک نتائج پر منتج ہے۔ وہ زخمی انسان کے جسم سے بہتی ہوئی غربت کی پیپ کو چھپاتے نہیں اور نہ ان مناظر کی ہیبت ناکی سے کراہت پیدا کرتے ہیں۔ شاید یہ ان کی ہنرمندانہ تحریر کا کمال ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی ان کی واقعیت نگاری اور حقیقت نگاری کے متعلق کہتے ہیں:

وہ میلے کچیلے بھیک منگے فقیروں کو انسانی کوڑھ سے تعبیر کر کے کٹی ہوئی انگلیوں، بیٹھی
ہوئی ناک والے کوڑھیوں، ڈراؤنی آواز بولنے والی آتشکی، سر پر جوؤں کا جنگل
رکھنے والی جوان عورتوں، خون پیپ میں بھرے ہوئے زخموں اور ناسوروں کا تذکرہ

> کرتے ہیں تو پڑھنے والوں کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں لیکن کون ہے جو اس ماحول کی تصویریں اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھنے کے بعد ہمدردی نہ کرے۔ ایسی حقیقت نگاری اس سے قبل اردو افسانے نے دیکھی نہ تھی۔ [22]

جبکہ مولانا صلاح الدین احمد اس منظر کو فن کی خوبصورت، پُر اخلاص اور احساس سے بھرپور عکاسی قرار دیتے ہیں۔[23]

ii۔ اوپندر ناتھ اشک

جزئیات نگاری کا طریق کار اکثر ترقی پسند افسانہ نگاروں کا خاصہ ہے۔ اس ضمن میں اوپندر ناتھ اشک کی مثال بھی دی جا سکتی ہے جنہوں نے اپنے اکثر افسانوں میں ماحول سازی اور فضا بندی کے زور پر اپنے موضوعات کی سنجیدگی کو ابھارا۔ یہاں ان کے ایک افسانے ''کاکڑاں کا تیلی'' کا ایک اقتباس دیکھا جا سکتا ہے جس میں دیہی زندگی کے مشاہدے کو تفصیل سے بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

> لیکن وہاں تو صرف تانگے ہی چلتے تھے۔ جب مولو تین چار میل چل کر بھلوال کے پاس پہنچا جہاں ایک لاری بھی چلتی تھی اور بکریوں اور بھیڑوں کا ایک ریوڑ ''میں میں، بھیں بھیں'' کرتا ہوا قصبے سے نکلا اور رات بھر باڑے میں بند رہنے کے بعد چنچل اور شوخ بکریاں (جو ابھی مائیں نہ بنی تھیں اور جن کے تھن اتنے بھاری نہ تھے کہ ان کے نیچے تھیلی لگانے کی ضرورت پڑے) اور زندگی کی تلخ حقیقتوں سے ناآشنا میمنے قلانچیں بھرنے لگے تو مولو کو اس معدے کی حقیقت کا احساس ہوا۔ گرد اس طرح اُڑی کہ اس کے لیے آنکھ کھولنا اور مڑ کر اپنے بیوی بچوں کو دیکھنا مشکل ہو گیا۔ [24]

ترقی پسند افسانہ نگار سماجی مسائل کی شدت کو ابھارنے کے لیے اکثر اوقات تفصیل پسندی کو ایک حربے کے طور پر استعمال کرتے تھے۔ اس کے لیے مشاہدے کی گہرائی درکار ہوتی تھی جبکہ ترقی پسندوں کے ہاں اس کی کوئی کمی نہ تھی۔ خاص طور پر جب ہم بیدی، کرشن چندر، منٹو، ندیم وغیرہ کا مطالعہ کرتے ہیں تو اسلوب اور تکنیک کا یہ پہلو بہت مستحکم دکھائی دیتا ہے۔

iii۔ راجندر سنگھ بیدی

راجندر سنگھ بیدی اردو افسانے کا ایک بڑا نام ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''دانہ و دام'' تھا جو 1939ء میں منظر عام پر آیا۔ دیگر کی تفصیل یہ ہے:

1۔ ''گرہن'' (1941ء) 2۔ ''کوکھ جلی'' (1949ء)

3۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' (1965ء) 4۔ ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' (1974ء)

ایک جگہ وہ خود رقم طراز ہیں کہ ''سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں، کاریگر بہت اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر، چول سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔'' [25]

حقیقت پسند افسانہ نگاروں میں بیدی ارفع مقام کے حامل ہیں۔ اور یہ مقام اس لیے مسلمہ ہے کہ وہ موضوع کے ساتھ ساتھ تکنیک کے بھی اعلیٰ نمونے پیش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں زندگی ہے مگر دھیمے سُروں میں۔ سماجی قہر سامانی ہے مگر شور شرابے کے بغیر۔ بیدی کی حقیقت نگاری عام ترقی پسندوں سے مختلف ہے۔ وہ کیمرے سے تصویریں نہیں بناتے بلکہ وہ انہیں دیکھ کر متاعِ جاں بنا لیتے ہیں۔ جو کچھ وہ دیکھتے ہیں وہ ان کی روح کی پور پور میں اتر جاتا ہے۔ ''بیدی کا فن رمزیت، تہہ داری اور مدھم لب و لہجے کا فن ہے۔ تہہ داری اور رمزیت نفسیاتی دروں بینی سے بپا ہوتی ہے۔'' [26]

بیدی خارجی زندگی اور شعوری آگہی کے باہم اشتراک سے افسانے کی بنت کرتے ہیں۔ ان کے ہاں سماجی زندگی سے حاصل موضوعات کی وسعت، فکری کی بلندی، تجربات کی گہرائی، مشاہدے کی گیرائی اور فن کی پختہ کاری افسانوں کے ڈھانچے کی تشکیل کرتی ہے اور پھر ان کی ہنرکاری اس ڈھانچے میں زندگی بھر دیتی ہے۔ وہ ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے ہاں کفایتِ لفظی کمال کی حد تک موجود ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ بیدؔی کے ہاں موضوع کی صداقت اور عصری آگہی کا عالمانہ شعور بھی ہے۔ اس لیے ان کے ہاں بیان ہوتی ہوئی المنا کی محض درد بن کر نہیں رہ جاتی بلکہ فکر و بصیرت کی روشنی بھی ساتھ لاتی ہے۔ بیدی نے خود اپنا نقطۂ نظر ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے، تو میں اسے من وعن بیان کر دینے کی کوشش

> نہیں کرتا بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اسے احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔ میرے خیال میں اظہارِ حقیقت کے لیے ایک رومانی نقطہ نظر کی ضرورت ہے۔ بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچنا بجائے خود کسی حد تک رومانی طرز عمل ہے اور اس اعتبار سے مطلق حقیقت نگاری بحیثیت فن غیر موزوں ہے۔[27]

جدلیاتی مادیت کے شعور اور ترقی پسند تحریک سے غیر مشروط وابستگی کے باوجود بیدؔی اپنے افسانوں کو اس طرح قربان نہیں ہونے دیتے جس طرح ان کے بہت سے رفیق افسانہ نگار کرتے چلے آئے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ان حالات کا تذکرہ نہیں کرتے جن کو حقیقت پسندی کی تکنیک کے بغیر کہہ سکنا آسان نہیں ہوتا۔ زندگی کی تلخ کامیوں، حقائق کی بدنما صورت، جس سے کراہت پیدا ہونے لگتی ہے، اس کے اظہار میں بھی ان کا فن کہیں کمزوری کا اظہار نہیں کرتا اور دوسری طرف فن کے بنیادی تقاضوں کو قربان بھی نہیں ہونے دیتا۔ اصلاً بیدؔی کو بات کہنا آتا ہے۔ مشاہدے کے اولین عمل، سوچنے کے لمحات سے کہانی کو قرطاس وقلم کے سپرد کرنے تک وہ ایک ایک لفظ کے چناؤ میں تمام فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ دراصل ان کا فن گہرے فکر وشعور سے آراستہ اور تکنیک کی موشگافیوں سے کما حقہٗ لبریز ہے۔ اس لیے وہ بڑی کرخت بات کو بھی سہولت سے کہنے کا ملکہ رکھتے ہیں۔

ان افسانوں کا فنی وتکنیکی جائزہ لینے سے قبل ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہم بیدؔی کے اوّلین افسانوی مجموعے ''دانہ و دام'' کے پیش لفظ پر ایک نظر ڈال لیں جس میں انہوں نے مروجہ فنی روایت سے انحراف کرتے ہوئے نئے امکان و افق کی جانب توجہ مبذول کی ہے۔ وہ اپنے فنی وتکنیکی تجربات کے تناظر میں لکھتے ہیں:

> کہانی کا کوئی معین کلیہ نہیں، یہ زمین ہر صاحبِ طبع کا اجارہ ہے جس میں ہر تجربے کی اجازت ہے کیونکہ اس میں عمل سے زیادہ نتیجے کو دیکھنا ہوتا ہے۔ کوئی قلم برداشتہ لکھ دیتا ہے تو کوئی چیخوف کے قول کے مطابق اس طرح آہستہ آہستہ لکھتا ہے جیسے کہ حریص بھنا ہوا تیتر کھاتا ہے۔ ہولے ہولے اور سوچ سوچ کر۔۔۔ یعنی حاصل عمل درست ہے تو سب کچھ درست ہے۔[28]

یہ درست ہے کہ ہر صاحبِ طبع کو تجربے کی اجازت ہے اور کہانی کا کوئی معین کلیہ نہیں مگر تجربے کی اجازت صرف اسے ہے جو اپنی ادبی روایت سے بھرپور آگاہی رکھتا ہو۔ غرض تجربے سے پہلے ادبی دیانتداری کے ساتھ قدم بہ قدم روایتِ فن سے ہو کر آنے کی ضرورت ہے۔ جہاں تک بیدی کا تعلق ہے تو انہوں نے نہ صرف اپنی ادبی روایت سے بھرپور آگاہی حاصل کی بلکہ انہیں ہم عصر ادب کا بھی اچھا خاصا شعور تھا۔

بیدی نے اپنے افسانوں میں مختلف قسم کی تکنیکیں برتی ہیں جو ان کی فنی ندرت کا ثبوت ہیں۔ وہ بعض صورتوں میں ایک جملہ یا کئی جملے کہانی کے دوران کئی بار دہراتے ہیں۔ یہ لسانی تکرار ایک نوع کی تفسیر بھی ہے اور رمزیاتی علامت بھی۔ بیدی کی اس تکنیک کو ''لہجہ زیر لبی'' بھی کہا جا سکتا ہے۔ بیدی اس تکنیک کے ذریعے بعض اوقات پوری کہانی کا جوہر سامنے لے آتے ہیں۔ اس طرح الفاظ یا جملوں کی گونج پوری کہانی میں برابر سنائی دیتی رہتی ہے اور ان کے استعمال کی غرض یہ معلوم ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ کہانی کے مرکزی تصور سے ہٹنے نہ پائے۔ کہیں کہیں ان جملوں سے تضاد ابھارنا بھی مقصود ہوتا ہے جیسے افسانہ ''ہمدوش'' میں مندرجہ ذیل جملہ کئی بار لایا گیا ہے:

> سورج ڈوبنے کو ہے۔ شفا خانے کے احاطے کی مرمت طلب دیوار پر
> ممولے کی مادہ اپنے انڈوں کے خول بنانے کے لیے چونا کریدنے آئی
> ہے۔ (ہمدوش) [29]

اگر دیکھا جائے تو یہاں ممولے کی مادہ کا انڈوں کے خول بنانے کے لیے چونا کریدنا ایک مثبت اور حیات آفریں اور ایثار پسند فعل ہے اور شفا خانے میں جو منفی حیات کش اور قنوطی ماحول ہر طرف چھایا ہوا ہے اس کے مقابلے میں ایک تضاد کو پیش کرتا ہے اور جس صورتحال سے شفاخانے کے مریض دوچار ہیں اسے بھی نمایاں کرتا ہے۔

اسی طرح افسانہ ''پان شاپ'' میں ایک جملہ تین مختلف کرداروں کے سلسلے میں چار بار مختلف حالات و واقعات میں دہرایا گیا ہے۔ جس کے ذریعے پڑھنے والے بہت جلد ان کرداروں کے جذباتی ردِعمل تک پہنچ جاتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

> پان شاپ کے پہیے دار تختوں میں کھریا مٹی سے صاف کیے ہوئے شیشے بہت ہی خوبصورت دکھائی دیتے تھے۔'' (پان شاپ) [30]

افسانہ ''گرہن'' میں بھی یہی تکنیک ملتی ہے۔ اس فنی و تکنیکی ندرت کے جواز میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف تو یہ ایک طرح کی اشاراتی تنقید ہے اور دوسری طرف اسکا مقصد قاری کے حواس و ادارک کو ان ''تکراری جملوں'' کی مدد سے چوکنا رکھنا ہے۔ بیدی کی اس تکنیک کو اگر محرک (Motive) کا نام دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

بیدی نے اپنی کچھ کہانیوں میں تکنیکی لحاظ سے استعاراتی انداز کو پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے۔ ایسے افسانوں میں ''گرہن''، ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، ''ببل''، ''جوگیا''، ''لاجونتی''، ''متھن''، ''دیوالہ''، ''یوکلپٹس''، ''ایک باپ بکاؤ ہے''، ''لمبی لڑکی'' اور ''ٹرمینس سے پرے'' شامل ہیں۔

ڈاکٹر اعجاز راہی ان کے افسانے ''گرہن'' کے حوالے سے کہتے ہیں:

> بیدی کا علامتی اور استعاراتی نظام کسی ایک پہلو پر صاد نہیں کرتا۔ ان کے ہاں جہاں سماجی، سیاسی علوم اور جدید نفسیات کے حوالے سے لاشعور، اجتماعی شعور کی رو کی جھلکیاں ملتی ہیں وہیں مذہبی اور اساطیری علائم کا ارتکاز بھی ہے۔ [31]

''گرہن'' بیدی کا ایک اہم افسانہ ہے جو علامتی اور استعاراتی تکنیک کا حامل ہے۔ اگر چہ یہ سماجی مسائل سے مملو ہے لیکن اس کی پیش کش میں علامتوں کے استعمال نے اس کا معنوی کینوس پھیلا دیا ہے۔

گرہن جب چاند کو گہناتا ہے تو عقیدے کے مطابق اس کے مضر اثرات زمین پر بھی پڑتے ہیں۔ اس گرہن کو علامتی رویے میں پیش کر کے بیدی نے بتایا ہے کہ گرہن کی ''ہولی'' اپنی گہنائی ہوئی بے بضاعت اور مجبور زندگی کے ساتھ گزر کرتی ہے۔ مگر نزار کا طاقت کے ہاتھوں مسلسل ''ہولی'' کھیلنا ایک وسیع تناظر میں پھیل جاتا ہے۔ اس افسانے کے تمام کردار علامتی رنگ میں سامنے آتے ہیں۔ کایتھوں کی بستی اساڑھی، چاند گرہن کی رات اب ایک طرف تو آسمانی چاند ہے۔

> راہو اپنے نئے بھیس میں نہایت اطمینان سے امرت پی رہا تھا۔ چاند اور سورج نے وشنو مہاراج کو اس کی اطلاع دی اور بھگوان نے سدرشن سے راہو کے دو ٹکڑے کر دیے۔ اس کا سر اور دھڑ دونوں آسمان پر جا کر راہو اور کیتھو بن گئے، سورج اور چاند ان کے مقروض بن گئے، اب وہ ہر سال دو مرتبہ چاند اور سورج سے بدلہ لیتے ہیں۔[32]

دوسری طرف خود ہولی ہے جو زمینی چاند ہے اور کائتھوں کے گھر آ کر اسے بھی گہن لگ گیا ہے۔ اسے اپنا شوہر بھی کالا راکشش راہو ہی لگتا ہے۔ چنانچہ شام کو جب چاند گرہن ہوتا تھا وہ اپنے پانچویں بچے کو گھر کے چاند گرہن کے مضر اثرات سے بچانے کے لیے سسرال بھاگ نکلتی ہے لیکن سٹیمر میں کیتھو رام اس سے بھاگنے کا خراج وصول کرتا ہے اور اسے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح وہ کہیں بھی چاند گرہن کے بداثرات سے نجات نہیں پا سکتی۔ چنانچہ گرہن چاند سے اتر کر سماجی جبر کا گرہن بن کر کہانی کو مذہبی اساطیری علامتوں کے تعلق سے ایک مجبور اور بے بس لڑکی کو وسیع کینوس پر پھیلا دیتا ہے۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' اصلاً ایک وفا شعار بیوی کا خاوند پر نثار ہو جانے کی حد تک اقرارِ سپردگی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں۔ چنانچہ مدن کی بیوی بن کر وہ اپنے ادھورے پن کو مکمل کرنا چاہتی ہے۔ گھر بار کی خدمت کرتی ہے۔ اچھی بہو، دوست بھابھی، وفادار بیوی، شفیق ماں --- برسہابرس تک اسی جذبے سے سرشار اندو کو پتا چلتا ہے کہ اس کا خاوند تو اسے پیچھے چھوڑ کر بہت دور جا چکا ہے۔ تب اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا خاوند زیورات سے لدی، میک اپ میں لتھڑی ہوئی ایک دوسری عورت کے گھیرے میں جا چکا ہے۔ تب وہ ایک فیصلہ کرتی ہے اور اپنا بہترین لباس پہنتی ہے۔ گہنے اور میک اپ سے خود کو آراستہ کرتی ہے اور جب مدن گھر آتا ہے تو اسے حیرت ہوتی ہے اور اسے پہلے بار فرصت ملتی ہے کہ وہ اپنی بیوی کی طرف دیکھے:

> ''تمہیں یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا۔''
>
> ''ہاں ---'' مدن بولا ''اپنے دکھ مجھے دے دو۔''
>
> ''تم نے کچھ نہیں مانگا مجھ سے''

''میں نے'' مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا ''میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا، وہ سب تم نے دے دیا، میرے عزیزوں سے پیار، ان کی تعلیم، بیاہ شادیاں، پیارے پیارے بچے، یہ سب کچھ تو تم نے دیا ہے۔''

''میں بھی یہی سمجھتی تھی لیکن اب جا کر پتا چلا ہے کہ ایسا نہیں ہے۔''

''کیا مطلب ۔۔۔''

''کچھ نہیں'' پھر اندو رک کر بولی ''میں نے بھی ایک چیز رکھ لی ہے۔''

''کیا چیز رکھ لی ہے''

اندو کچھ نہ بولی اور پھر اپنا منہ پرے کرتے ہوئے بولی ''اپنی لاج ۔۔۔ اپنی خوشی ۔۔۔ اس وقت تم بھی کہہ دیتے ۔ اپنے دکھ مجھے دے دو ۔۔۔ تو میں ۔۔۔'' اندو کا گلا رندھ گیا۔ پھر کچھ دیر بعد بولی ''لو اب تو میرے پاس کچھ بھی نہیں رہا۔''(اپنے دکھ مجھے دے دو) [33]

یہ افسانہ ہندو اساطیر کی بنیادوں پر استوار ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے خیال کے مطابق:

عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت کے شکتی اور تانتر عقائد سے ملتا جلتا ہے۔ لیکن کہانی کی ساری فضا ویشنومت سے جڑی ہے۔ دروپدی، ساوتری اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ [34]

''جوگیا'' میں رنگوں کی اساطیری معنویت سے فائدہ اٹھا کر ''جوگیا'' کے کرداروں کی روحانی کیفیت کو واضح کیا گیا ہے۔ جوگیا جو افسانے کے متکلم راوی جگل کے سامنے والے گھر اور اس کے طبقے سے کہیں بہت دور رہتی ہے، اس کے من مندر میں اپنی پوترتا سمیت یوں اتر آئی ہے کہ ''جوگیا'' جس رنگ کے کپڑے پہنتی ہے وہ موسم کا رنگ بن جاتا ہے۔ پھر اس کے اندر پاکیزگی اس طرح اترتی ہے جیسے مندروں میں روحانیت۔ کہانی کی پوری فضا میں مشرقیت سموئی ہوئی ہے۔ مغرب میں مرد و عورت کے کھلے اختلاط پر بھی طنز کیا گیا ہے، رنگوں کی معنویت میں پوری طرح کی پُراسراریت اس وقت آتی ہے جب

میں سکول کی طرف جا رہا تھا راستے میں سب عورتوں نے جوگیا کپڑے پہن رکھے تھے، انہیں کس نے بتایا تھا؟ وہ اداس تھیں جیسے زندگی کی ماہیت جان لینے پر انہیں

بھی کوئی بیراگ ہو گیا تھا، ان کے ہاتھوں میں کھڑ تال تھی اور منہ میں بھجن تھے جو
نہ کسی کو دکھائی دے رہے تھے اور نہ سنائی دے رہے تھے۔'' (جوگیا) [35]

ڈاکٹر سہیل احمد خان اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

تخصیص کی صورتحال میں ہم اس کہانی کو ہندو تہذیب کے حوالے سے سمجھ سکتے
ہیں۔ جوگیا رنگ کا تہذیبی مفہوم بھی ہے اور محبت کی جو رسمیں کہانی میں موجود ہیں،
ہندو عقائد اور تصورات کی پیداوار ہیں۔ [36]

''لاجونتی'' کے سندر لال کو فسادات کی بہیمیت کے ردعمل نے آدرشی انسان میں ڈھال دیا ہے۔ وہ عام انسانی ردعمل کی سطح سے اوپر اٹھ گیا ہے۔ اس کی اپنی بیوی ''لاجونتی'' جب لٹی پٹی گھر واپس آتی ہے تو وہ اسے دیوی کا درجہ دیتا ہے۔ اس کے پس منظر میں کہانی میں بیان کیا گیا رام اور سیتا اور دھوبی اور دھوبن والا قصہ موجود ہے:

پر میں سچا رام راج اسے سمجھتا ہوں جس میں انسان اپنے آپ پر بھی ظلم نہیں کر
سکتا۔ اپنے آپ سے بے انصافی کرنا اتنا ہی بڑا پاپ ہے جتنا کسی دوسرے سے
ناانصافی کرنا اور آج بھی رام بھگوان نے سیتا کو گھر سے نکال دیا ہے، اس لیے
کہ وہ راون کے پاس رہ آئی تھی۔ اس میں کیا قصور تھا سیتا کا، کیا وہ بھی ہماری
بہت سی ماؤں بہنوں کی طرح ایک چھل اور ایک کپٹ کا شکار نہ تھی؟ اس میں
سیتا کے ستیہ اور اسیتھ کی بات ہے یا راکشش راون کے وحشی پن کی بات
ہے؟ جس کے دس سر انسان کے ہیں لیکن ایک اور سب سے بڑا سر گدھے
کا ہے۔ (لاجونتی) [37]

الغرض ان کی کہانیوں کا سارا علامتی و استعاراتی نظام مذہبی اسطور پر استوار ہے۔ یہ مذہب ہندومت بھی ہے اور عیسائیت بھی۔ بعض جگہوں پر مسلم ثقافت کی علامتیں بھی نظر آتی ہیں۔ لیکن انہوں نے ہندو اساطیر کی معروف علامتوں کو جدید طرز احساس کے ساتھ اپنے عصر پر منطبق کیا ہے۔

بیدی کا تکنیکی کمال یہ ہے کہ ان کے ہاں کہانی کی غایت اور کرداروں پر محاکمہ رمزیت اور

ایمائیت ہی کے پردے میں ابھرتا ہے۔ ''حیاتین ب'' کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے جس میں بیدی نے بتانے کی کوشش ک ہے کہ غریب طبقے کی مزدور عورتوں کو امیر لوگ نہ صرف اپنی ہوس کا نشانہ بناتے ہیں بلکہ ان کی محرومیوں سے ناجائز فائدہ بھی اٹھاتے ہیں۔

''دس منٹ بارش میں'' بیدی کا بڑا خوبصورت اور تکنیکی لحاظ سے منفرد افسانہ ہے۔ ممتاز شیریں کے مطابق اس افسانے میں Running Commentary یعنی مسلسل تبصرے کی تکنیک ملتی ہے۔ اس میں متکلم اپنے گھر پر کھڑا سب کچھ دیکھتا اور بیان کرتا ہے۔

اسلوب احمد انصاری اس افسانے کی تکنیک کو سراہتے ہوئے کہتے ہیں:

> بیدی کی کہانی ''دس منٹ بارش میں'' توجہ کی مستحق ہے جس میں ایک عورت راٹا کا کردار اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ مختصر سی کہانی کے دوران میں بھی صورتحال میں تیزی سے تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں اور گو راٹا کا کردار پوری کہانی میں سرایت کیے ہوئے ہے مگر اس محور سے اور بھی بہت سے راستے نکل کر ادھر ادھر چلے جاتے ہیں اور کہانی کے خاتمے پر بھی تمام تر توجہ اسی کردار کی طرف سمٹ آتی ہے۔ یہ کہانی دراصل بہت سی سرسری تصویروں Snap Shots کا مجموعہ ہے جو برق رفتاری کے ساتھ آ کر جمع ہوتیں اور پھر یکے بعد دیگرے منتشر ہو جاتی ہیں لیکن اس دوران میں نہ صرف اصل کردار کی شخصیت کے اکثر امکانات واضح ہو جاتے ہیں بلکہ اور کئی کردار بھی جو تیزی کے ساتھ نظر کے سامنے سے گزرتے ہیں کہانی کے کینوس میں ایک وسعت اور اس کے مواد میں ایک تنوع پیدا کر دیتے ہیں۔[38]

علاوہ ازیں اس افسانے میں فلسفیانہ افکار کی ایسی آمیزش ہے کہ وہ ایک خلش بن کر دل میں رہ جاتے ہیں جس کی وجہ سے یہ افسانہ اپنا ایک الگ تاثر رکھتا ہے۔

تکنیکی لحاظ سے بیدی کے کئی افسانوں میں بہت سے مقامات ایسے آتے ہیں جب واقعات کی برق رفتاری ایک منتہا تک پہنچ چکنے کے بعد پُرسکون سمت اختیار کر لیتی ہے تا آنکہ وہ پھر کسی دوسری منتہا

تک پہنچتی ہے اور پھر پہلے عمل کو دہراتی ہے۔ گویا کہانی میں نقطہ عروج (Climax) ایک سے زیادہ ملتے ہیں۔ جس کی وجہ سے پڑھنے والا کہانی کے انجام کو آسانی سے متعین نہیں کرسکتا، وہ برابر غیر متوقع موڑوں کا منتظر رہتا ہے۔ اس کی مثال بیدی کا افسانہ ''گرم کوٹ'' ہے۔

''گرم کوٹ'' اردو کے بہترین اور بڑے افسانوں میں سے ایک ہے۔ بظاہر تو یہ کہانی ایک سماجی اور معاشی مسئلے کے حوالے سے ایک غریب کلرک کی داستانِ حیات سے پردہ اٹھاتی ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ پورا معاشرہ بے پردہ ہوکر سامنے آجاتا ہے۔ اس کہانی کے موضوعی اچھوتے پن کے ساتھ بیدی کی تکنیکی بلندی اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ اگرچہ بیدی کا فن اور ان کی افتادِ طبع میں ایک توازن ہے۔ ایک میانہ روی اور دھیما پن ہے مگر ''گرم کوٹ'' میں بیدی نے فن کے معجزانہ انداز کو اپنایا ہے۔ کہانی بار بار نقطۂ عروج کو چھوتی ہے اور پھر ایک مرتب رفتار پر آجاتی ہے۔ پھر گراف اوپر اٹھتا ہے اور پھر یکساں رفتار در آتی ہے اور کہانی ایک فنی و تکنیکی موڑ کاٹتی ہے کہ پڑھنے والا انجام کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتا اور بیدی اپنے فن کا اعلیٰ مظاہرہ کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

> ہاتھ دھونے کے بعد جب پیسوں کے لیے جیب ٹٹولی تو اس میں کچھ بھی نہ تھا، دس کا نوٹ کہیں گر گیا تھا۔
> کوٹ کی اندرونی جیب میں ایک بڑا سوراخ ہو رہا تھا۔ نقلی ریشم کو ٹڈیاں چاٹ گئی تھیں۔ جیب میں ہاتھ ڈالنے پر اس جگہ مرانجا، مرانجا اینڈ کمپنی کا لیبل لگا ہوا تھا، میرا ہاتھ باہر نکل آیا۔ نوٹ وہیں سے باہر گر گیا ہوگا۔
> ایک لمحے میں یوں دکھائی دینے لگا جیسے کوئی بھولی سے بھیڑ اپنی خوبصورت ملائم سی اون اتر جانے پر دکھائی دینے لگتی ہے۔[39]

بیدی کی بعض کہانیوں کا اختتام تکنیکی لحاظ سے قابلِ توجہ ہے۔ اختتام ایسا کہ اس سے تمام گزشتہ واقعات اور کہانی کے عمل و ارتقا پر ایک تیز روشنی پڑتی ہے۔ اس اختتام میں آخری جملے سے پوری کہانی کی فضا سامنے آجاتی ہے۔ اسے ہم کہانی کار کا فیصلہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس ڈرامائی اختتام میں بظاہر مصنف کا کوئی ہاتھ نہیں ہوتا۔ لیکن دراصل وہ اس لطیف اشارے کے ذریعے کہانی کے جذباتی پس منظر کو سرعت اور

کامیابی کے ساتھ نمایاں کر دیتا ہے۔ یہ تکنیک بیدی نے ''تلاوان''، ''ہڈیاں اور پھول''، ''گھر میں بازار میں''، ''چیچک کے داغ'' کے آخری جملوں میں برتی ہے جس میں مفہوم کی تمام اکائیاں بہت خوبصورتی سے سمو دی گئی ہیں۔

''اماں ۔۔۔ کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو ۔۔۔ کب سے بیٹھی ہے بچاری!'' ۔۔۔ بابو نے اپنے جلتے ہوئے جسم اور روح پر سے تمام کپڑے اتار دیے گویا ننگا ہو کر سکھی ہو گیا اور منوں بوجھ محسوس کرتے ہوئے آنکھیں آہستہ آہستہ بند کر لیں۔ (تلاوان) 40

یہ نئے ڈھنگ سیکھ کر آئی ہو ۔۔۔ پھر آ گئیں میرے جان کو دکھ دینے ۔۔۔ اس وقت پل کے پاس، ایک مریل سا کتا ایک خوبصورت کتیا کے سامنے اظہارِ محبت میں دُم ہلا رہا تھا۔ (ہڈیاں اور پھول) 41

سہاگ رات اپنے تمام دھڑکے کے ساتھ سر پر آ رہی تھی،سکھیا نے چیچک کے داغوں کو معاف کرنے کی حد سے پرے جا کر ان میں حسن تلاش کر لیا تھا لیکن جیرام اس کی ناک کو معاف نہ کر سکا اور رات سرد، اداس، بے خوف رات گزر گئی ۔۔۔گزرتی گئی ۔۔۔ (چیچک کے داغ) 42

تکنیکی لحاظ سے بیدی کو کردار نگاری پر گرفت حاصل ہے۔''زین العابدین'' اس تناظر میں ایک کرداری افسانہ ہے جو بیدی کی کہانیوں میں ممتاز مقام کا حامل ہے۔ اس میں بیدی نے ایک پیچیدہ شخصیت کا تقابلی نفسیاتی مطالعہ اس خوبصورت انداز سے پیش کیا ہے کہ اس کردار کا کوئی بھی گوشہ چھپا نہیں رہتا۔تکنیکی لحاظ سے کردار نگاری پر بیدی کی گرفت کو سراہتے ہوئے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی رقم طراز ہیں:

راجندر سنگھ بیدی کو جدید افسانوی ادب میں کرداری افسانوں کا نمائندہ کہا جاتا ہے۔ یہ کردار دراصل احساس اور جذبات کے پیکر ہیں جو راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کا خاص موضوع ہیں۔ 43

جبکہ شمس الحق عثمانی بیدی کی کردار نگاری پر یوں رائے دیتے ہیں:

> بیدی کے افسانے کے وسیع و عریض دائرے میں متحرک مرد، عورتیں، بوڑھے بچے اپنے شخصی نین نقش پر قائم کرنے کے بجائے اپنے مجموعی تاثر کے ذریعے آدمی کے اجتماعی حِسی جذباتی، معاشرتی، معاشی، نفسیاتی، جنسی، تہذیبی اور روحانی رویوں کی شناخت کرنے کی بصیرت حاصل کرتے ہیں۔ [44]

راجندسنگھ بیدی اپنے رویے، تکنیک اور ڈکشن کے اعتبار سے چیخوف کے دائرۂ اثر میں نظر آتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ فنی یکتائی محض ایک اتفاق ہو۔ چونکہ وہ اعلیٰ نصب العین سے آراستہ تھے، ان کے ہاں صداقت اظہار کی روش ان کے زاویہ نظر سے مملوتھی، اس لیے وسعت اور ہمہ گیریت ایک لازمہ کے طور پر انہیں حاصل تھی۔ ان کے موضوعات دھماکے کے متحمل بھی نہیں ہو سکتے تھے۔ چنانچہ ان کی زندگی کا دھیما پن، نرماہٹ اور متانت ان کے فنی رچاؤ کا سبب بن گئی۔

iv۔ کرشن چندر

کرشن چندر نے اگر چہ کثرت سے لکھا ہے، تاہم ان کے افسانوں کی اکثریت موضوعی اور فنی لحاظ سے اعلیٰ معیار کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کا آغاز 1936ء سے ہوا اور اولین سطح پر ان کے تین افسانے ''جہلم میں ناؤ پر''، ''یرقان'' اور ''مصور کی محبت'' ''ہمایوں'' لاہور اور ''ادبی دنیا'' لاہور میں طبع ہوئے۔ ان کے اہم افسانوی مجموعوں کے نام یہ ہیں:

> طلسم خیال، نظارے، ہوائی قلعے، گھونگھٹ میں گوری جلے، ٹوٹے ہوئے تارے، زندگی کے موڑ پر، نغمے کی موت، پرانے خدا، ان داتا، تین غنڈے، ہم وحشی ہیں، اجنتا سے آگے، ایک گرجا ایک خندق، سمندر دور ہے، شکست کے بعد، نئے غلام، مینا بازار، پانی کا درخت، محبت کی رات، کالا باغ، میں انتظار کروں گا، مزاحیہ افسانے، ایک روپیہ ایک پھول، یوکلپٹس کی ڈالی، ہائیڈروجن بم کے بعد، نئے افسانے، کتاب کا کفن، دل کسی کا دوست نہیں، مسکرانے والیاں، کرشن چندر کے افسانے، سپنوں کا قیدی، مس نینی

تال، دسواں پُل، گلشن گلشن ڈھونڈا تجکو، آدھے گھنٹے کا خدا، الجھی لڑکی کالے بال، کالا سورج، انسانوں کا چڑیا گھر، گل مہر، ہل کے سائے میں۔

کرشن چندر کے موضوعات میں طبقاتی تضادات، حسن وعشق، بھوک، نفسیات، افلاس غرض زندگی کے تمام پہلو شامل ہیں جن میں انہوں نے اپنے فن کی جلوہ افروزیاں کی ہیں۔ سیاست، فرقہ واریت، اقتصادیات، فسادات، امن الغرض ہر موضوع پر لکھا جو ان کی تخلیقی قوت کا اندازہ بہم پہنچاتا ہے۔ بقول حامدی کاشمیری:

ان کے ہاں طبقاتی نظام کی پیچیدگیوں کے علاوہ بچپن کی یادوں، فطرت پرستی، جنس، محبت، بیداری، فطرت انسان کی رنگینیاں، نسوانی حسن، نیز ذاتی محرومیوں اور حسین زندگی کے پیداکردہ مسائل سے نہ صرف غیر معمولی دلچسپی ملتی ہے بلکہ یہ ان کے تخلیق فن کی تحریک بھی بنتے ہیں۔ [45]

کرشن چندر کا اولین افسانوی مجموعہ ''طلسمِ خیال'' ہے جس کے بیشتر افسانے رومانی اور کشمیر کی سرزمین سے متعلق ہیں۔ کہیں کہیں کسی افسانے میں رومان کے ساتھ ساتھ ظرافت کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ ''جہلم میں ناؤ پر''، ''اندھا چھترپتی''، ''مامتا''، ''تالاب کی حسینہ''، ''لاہور سے بہرام گلہ تک''، ''صرف ایک آنہ''، ''مصور کی محبت''، ''قبر'' کے افسانوں میں حقیقی زندگی پر خیالات اور تصورات کا غلبہ ہونے کے بعد تاثر بھرپور نظر نہیں آتا۔

افسانہ ''تالاب کی حسینہ'' کا ابتدائیہ تکنیکی لحاظ سے کرشن چندر نے منظریہ یعنی Descriptive رکھا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

پہاڑی کے اوپر تالاب تھا، یہاں سے شہر کا منظر بہت دلفریب معلوم ہوتا۔ چھوٹا سا خوبصورت کوہستانی شہر، اس کے مکانوں کی ٹین چھتیں، دھوپ میں چاندنی کے تختوں کی طرح چمکتی ہوئی شوالوں کے رنگین اور روپہلی کلس، سڑکیں جن پر اودے رنگ کی بجری بچھی ہوئی تھی اور جن کے گرد دو رویہ شمشاد اور سرو کے درخت ایستادہ تھے۔ اس کے باغات جو آڑو، پلم اور خوبانیوں سے لدے ہوئے تھے۔ ان

سب نے مل کر اس چھوٹی سی وادی کے حسن کو فروزاں تر کر دیا تھا۔ شمال مغرب کے سلسلہ ہائے کوہ پر ایک ہلکی، لطیف سی دھند چھائی تھی۔ صنوبر، کاؤ اور دیودار کے گھنے درخت اسی سپید کی چادر میں لپٹے ہوئے تھے۔ پہاڑی کے قدموں میں یوکلپٹس کے درختوں کا ایک بڑا سا جھنڈ ایک لمبے سے کھیت پر سایہ کر رہا تھا۔ کھیت کے درمیان ہل میں جتے ہوئے دو بیل تھے اور اتنی بلندی پر سے دو خوبصورت کھلونوں کی طرح دکھائی دیتے تھے۔[46]

اس منظریہ ابتدائیہ کے بعد مکالموں کے ذریعے کرشن چندر کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں مگر کہانی پڑھنے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ افسانے کا ابتدائی حصہ اپنے تمام فطری حسن کے باوجود کہانی سے ہم آہنگ نہیں۔

''آنگی'' اس لحاظ سے بھرپور ہے کہ اس میں آغاز سے انجام تک ماحول و فضا، جذبہ و فطرت اور فن و تکنیک کا ایسا سنگم نظر آتا ہے جہاں تمام اجزاء ایک دوسرے میں جذب ہو گئے ہیں۔ ''آنگی'' ایک ایسے سیاح کے جذباتی حالات و واقعات پر لکھی گئی کہانی ہے، جسے حصولِ صحت کی خواہش ایک پُرفضا پہاڑی علاقے پر لے آتی ہے مگر جب وہ یہاں سے رخصت ہوتا ہے تو اپنے ساتھ ایک ایسا درد بھی لے جاتا ہے جس کی کسک آخری لمحوں تک برقرار رہتی ہے۔

''لاہور سے بہرام گلہ تک'' تکنیکی لحاظ سے خالص بیانیہ انداز سے لکھا گیا ہے جس کا انداز کچھ یوں ہے کہ کرشن چندر قاری کو بہرام گلہ تک کا سفر طے کرانے کی کوشش کر رہے ہوں یا وہاں کے مناظر دکھا رہے ہوں۔

اس ابتدائی مجموعے کے تمام افسانوں میں مجموعی طور پر ایک ہی نغمہ پھوٹتا ہے جس میں موت، زندگی اور حسن کے سُر نکلتے ہیں۔ فطری مناظر کے درمیان یہ تینوں سُر مختلف نغموں میں چلتے جاتے ہیں۔ انھی تین سُروں کی مدد سے کرشن چندر نے ''طلسم خیال'' کے افسانے تخلیق کیے ہیں اور یہی تینوں سُر مل کر ان کے افسانوں میں سوچ بن جاتے ہیں جو کہ ان کی تکنیک بھی ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں ان کے انشائیے، طنزیہ خاکے اور مزاحیہ افسانے بھی شامل ہیں مگر ان افسانوں کو نہ تو ہم مکمل طور پر انشائیہ کہہ سکتے ہیں اور نہ مکمل طور پر خاکا۔ بلکہ ان افسانوں میں ان

اصناف کی تکنیکی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔

مجموعہ ''ہوائی قلعے'' میں شامل تقریباً تمام افسانے مذکورہ بالا خصوصیات سے متصف ہیں۔ ''آنکھیں''، ''شادی''، ''میری سلور جوبلی''، ''الف لیلہ کی گیارہویں رات''، ''نقدونظر'' اور ''میں نے جاپان میں کیا دیکھا'' کرشن چندر کے وہ ناکام انشائیے ہیں جو صنفی لحاظ سے افسانے کی حدود میں داخل ہو گئے ہیں مگر یہ ''افسانہ نما انشائیے'' ہیں کیونکہ ان میں کہانی کا عنصر یا واقعہ نگاری اس قدر غالب ہے کہ بطور انشائیہ ان سے لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا مگر اسلوب کی دلکشی سے کرشن چندر کی رغبت رنگ دکھانے پر مجبور ہے۔

انشائیہ کی مثالیں ''جان پہچان''، ''ہوائی قلعے'' اور ''غسلیات'' ہیں جو تحریر کی تازگی، شگفتگی، رعنائی و دلکشی اور غنائی اسلوب کی وجہ سے صنف انشائیہ کے قریب ہیں۔ کرشن چندر کے اس مخصوص اسلوب پر تبصرہ کرتے ہوئے علی سردار جعفری کہتے ہیں:

> سچی بات یہ ہے کہ کرشن چندر کی نثر پر مجھے رشک آتا ہے۔ وہ بے ایمان شاعر ہے جو افسانہ نگار کا روپ دھار کے آتا ہے۔ وہ بڑی بڑی محفلوں اور مشاعروں میں ہم سب ترقی پسندوں کو شرمندہ کر کے چلا جاتا ہے۔ وہ اپنے ایک ایک جملے اور فقرے پر غزل کے اشعار کی طرح داد لیتا ہے اور دل ہی دل میں خوش ہوتا ہوں کہ اچھا ہوا اس ظالم کو مصرع موزوں کرنے کا سلیقہ نہ آیا ۔۔۔ ورنہ کسی شاعر کو پنپنے نہ دیتا ۔۔۔ تحریر میں سیلاب کا سا بہاؤ ہے اور اثر انگیزی بے پناہ ہے۔ دشمن اور نکتہ چیں بھی اس کے قائل ہیں۔ میں اس کی تحریر کو سیلابِ حُسن کہتا ہوں۔ [47]

''زندگی کے موڑ پر'' تین افسانوں کا مجموعہ ہے جو کرشن چندر کی فنکاری کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس مجموعے کا پہلا افسانہ ''زندگی کے موڑ پر'' پنجاب کے ایک قصبے کا قصہ ہے۔ اس میں براہمن نظام زندگی، حسن وعشق کی ناکامی کی داستان اور دوسرے مسائل پر اس خوبصورت انداز سے روشنی ڈالی گئی ہے کہ کرشن چندر خود کہتے ہیں کہ'' ''زندگی کے موڑ پر'' میرا پہلا طویل مختصر افسانہ ہے اور شاید اب بھی مجھے یہ اپنے تمام افسانوں میں سب سے زیادہ پسند ہے۔'' [48]

اگر دیکھا جائے تو اس افسانے کی ٹریٹمنٹ یہ بتاتی ہے کہ کرشن چندر نے اس پر کافی محنت کی ہے۔ افسانے کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جس کو باقاعدہ عنوان بھی دیے گئے ہیں۔ پہلا عنوان ''مسافر'' جس میں پرکاش وتی کی شادی کے سلسلے میں سوشیلا، لیلا اور پرکاش چند کے شہر سے سری پور تک دورانِ سفر کے حالات و واقعات، مسافروں کے مکالمے اور اردگرد کے مناظر کا بیان ہے۔ دوسرا عنوان ''محور'' ہے جس میں سری پور کی قصباتی زندگی، شادی بیاہ، رسم و رواج وغیرہ کا حال بیان کیا گیا ہے۔ تیسرا عنوان ''منزل'' ہے۔ اس افسانے میں ''منزل'' وہ مقام ہے جسے زندگی کی منزل بھی کہہ سکتے ہیں۔ مسافروں کا بھی اور شاید کرشن چندر کا بھی۔

بنظر غائر دیکھیں تو کرشن چندر نے یہ عنوانات خاص مناسبت کی وجہ سے رکھے ہیں۔ ''مسافر'' کو دیکھیں تو یوں لگتا ہے کہ سب سفر میں ہے۔ ''محور'' کا حصہ ان مسافروں کا محور ہے، سری پور جہاں جانے کا قصد ہے اور سب کو وہاں جانا ہے۔ اس لیے ان دو عنوانات کو ذہن میں رکھتے ہوئے افسانے کا آخری عنوان ''منزل'' خود بخود قاری پر کھل جاتا ہے۔ تکنیک کا یہ تجربہ پہلے پریم چند نے بھی خصوصاً ''نوک جھونک'' میں کیا ہے۔ لیکن کرشن چندر کا نہ صرف انداز مختلف ہے بلکہ تکنیک میں بھی پختگی ہے اور کرشن چندر کی یہ پختگی خاص کر اس افسانے کے اختتام پر دیکھی جا سکتی ہے جو تکنیکی لحاظ سے ایسا عظیم الشان اختتام ہے کہ بہت کم اردو افسانوں کو اس کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> بیلوں کے پیچھے بیٹھا ہوا کسان ایک کھلونا معلوم ہو رہا تھا اور بیل رہٹ کے محور کے گرد گھومتے جاتے تھے ...... رُوں ...... رُوں ...... رُوں۔ اسے ایسا محسوس ہوا جیسے اس کے جسم کے ہر ذرے سے آواز نکل رہی ہے ...... رُوں ...... رُوں ...... رُوں۔ اس بے مطلب اور بے معنی صدا میں اسے ایک نامعلوم سی مسرت محسوس ہونے لگی اور وہ آنکھیں بند کر کے نہاتا گیا اور اسے سنتا گیا ...... رُوں ...... رُوں ...... رُوں۔ بے مطلب بے معنی ...... منبع نامعلوم ...... منزل ناپید ...... اب وہ آنکھیں بند کیے ہوئے بھی بیلوں کے پیچھے بیٹھے ہوئے اس کسان کو دیکھ رہا تھا جو کھلونے کی طرح معلوم ہو رہا تھا اور بیل جو رہٹ کے محور کے گرد گھومتے جاتے تھے ...... رُوں ...... رُوں ...... رُوں۔ [49]

افسانے کے ان اختتامیہ جملوں سے اس مصرعے کا مفہوم بھی صحیح معنوں میں کھل جاتا ہے جو کرشن چندر نے اس افسانے کے لیے بطور عنوان لکھا ہے:

''منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی''[50]

محمد حسن عسکری افسانے کے اس انجام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ممکن ہے کہ بعض لوگوں کو اس استعارے میں سماج کی چکی نظر آئے جو رسم و رواج کے محور پر گھومے جا رہی ہے اور جس نے انسان کو ایک کھلونا بنا دیا ہے مگر مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں کرشن چندر کے کان ستاروں کی موسیقی سن رہے ہیں۔ وہ شادی بیاہ اور سماج سب سے بلند ہو گیا ہے۔ وہ پوری کائنات کے نظام پر غور کر رہا ہے جہاں انسان اور اس کی دنیا بالکل حقیر ہو جاتے ہیں۔ کائنات کے رقص کا تسلسل اور باقاعدگی دیکھ کر اس کا دل لرز جاتا ہے، منجمد ہو کر رہ جاتا ہے اور ساتھ ہی سکون سا بھی ملتا ہے۔ اس تفکر میں بغاوت بھی ہے، عجز بھی، جھنجھلاہٹ بھی، تسکین بھی، شکستگی بھی اور ہمت بھی۔[51]

اس طرح عسکری نے اپنی دانست میں کہانی کے مرکزی خیال کو، جو اس کے انجام میں پنہاں ہے، نمایاں کر دیا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اس سلسلے میں لکھتے ہیں کہ ''اس افسانے میں کرشن چندر نے سماج کے چکر کو کنویں کی علامت سے واضح کیا ہے اور یہی اس افسانے کا مرکزی خیال ہے۔''[52]

منزل کی خواہش ہے لیکن منزل نامعلوم، ناپید بالکل رہٹ کی رُوں رُوں کی طرح۔ بحیثیت مجموعی کرشن چندر نے جاندار اور بھرپور کردار نگاری، خود کلامی، تصویر کشی، جزئیات نگاری، فکر انگیز و بصیرت افروز جملے، اسلوب کی ندرت اور غیر متوقع حسین انجام جیسی خصوصیات کی آمیزش سے ''زندگی کے موڑ پر'' کا تانا بانا اس کمال سے بُنا ہے جس سے ان کی منفرد تکنیک سامنے آتی ہے۔

اگرچہ کرشن چندر کی وجہِ شہرت اور فن کی شناخت ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہی تاہم فطرتاً رومان پسند ہونے کے ناطے ان کے ہاں رومانیت بھی بدرجہ اتم ملتی ہے۔ اگرچہ ان کی رومانیت معروف معنوں یا نظریاتی دروبست میں نہیں، لیکن انہوں نے اس موضوع سے اجتناب نہیں برتا۔ ایک جگہ وہ خود

کہتے ہیں:

> میں حقیقت پسندی کو اختیار کرتے ہوئے ہمیشہ تھوڑا رومان پسند بھی رہا۔ خوبصورتی اور شاعری کا دامن مکمل طور پر کبھی نہ چھوڑ سکا۔ معاشیات کو میں محض انسان کی بنیادی ضرورتیں پوری کرنے کا وسیلہ ہی نہیں سمجھتا ہوں۔ میرے خیال میں معاشیات کو خوبصورت بھی ہونا چاہیے۔[53]

لیکن کرشن چندر کی رومانیت کیا ہے؟ انسانیت سے محبت، ایک خوشحال معاشرے کی خواہش، حسن کی تلاش اور فطرت کی روشن سامانیاں۔ بقول ڈاکٹر محمد عالم خان:

> کرشن چندر کی افسانہ نگاری میں حقیقت پسندی کا تجزیہ کرنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ وہ معاشی نظام فکر کی تبدیلی کے لیے بھی اپنی آواز بلند کرتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ مزدور، کسان اور محنت کش، جاگیرداروں، سرمایہ داروں اور وڈیروں کے خلاف آزادی کی جدوجہد کریں اور معاشرے میں انقلاب آ جائے۔ یہ سب کچھ محض اس لیے ہونا چاہیے کہ فطرت کا حسن برقرار رہے۔۔۔ ایک خوبصورت دنیا اپنے تمام تر حسن کے ساتھ آباد ہو سکے۔[54]

''گرجن کی ایک شام'' میں قبائلی زندگی کا نقشہ دلکش اور رومانی انداز میں پیش کیا گیا ہے جس میں جگدیش اور معصوم مگر جنگلی لڑکی ذی وش کا عشق ہوتا ہے۔ ان کا مقدس عشق بے لوث اور فطری جذبے کی آگ کا شعلہ تھا لیکن جگدیش اور ذی وش دو الگ الگ تہذیبی درجوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ذی وش قبائلی زندگی کی نمائندہ تھی، جگدیش شہری زندگی کا۔ کرشن چندر نے اس افسانے کی شروعات میکسم گورکی کے اس قول سے کی ہے جو بھرپور جاذبیت رکھتا ہے:

> عرشی اور ارضی کی کہانی بہت پرانی ہے۔ وہ ادیب جو ہر وقت آسمان پر نظر رکھتے ہیں، ان کی خدمت میں مَیں صرف یہ کہنے کی جسارت کرتا ہوں کہ ہماری زمین بھی ایک ستارہ ہے۔[55]

اس کا افسانہ خط کی تکنیک میں شروع ہوتا ہے اور ابتدا سے آخر تک منظر نگاری میں ڈوبا ہوا ہے مگر کرشن

چندر کا تکنیکی کمال یہ ہے کہ انہوں نے اس پورے افسانے میں منظر اور کردار، احساسات و جذبات، ماحول اور فضا کو ایسا ہم آہنگ کر دیا ہے جیسے سمندر کے اوپر پھیلی موجیں جو ابھرتی اور ڈوبتی نظر آتی ہیں۔ کرشن چندر کی منظر نگاری کو سراہتے ہوئے ڈاکٹر احمد حسن کہتے ہیں:

> ''کرشن چندر کو منظر نگاری میں یدطولیٰ حاصل ہے۔ ان کا مشاہدہ بہت تیز ہے اور ان کی باریک بینی کی وجہ سے مکمل نقشہ آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے ---- خوبصورت آسمان، پرندے، شفق، چاندنی، ستارے، خوبصورت پھول، ہوا کی جان بخش تازگی، دریا کا کنارا، اس کی روانی، آبشار، وادی، جھیل وغیرہ کے علاوہ کرشن چندر کے افسانوں میں ویران اور سنسان جگہ، بھیڑ بھاڑ، فٹ پاتھ، دیہات اور شہر کے کارخانے وغیرہ کے مناظر بھی ملتے ہیں ---- منظر کشی کی وجہ سے کرشن چندر کے افسانے نوعروس کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔[56]

افسانہ ''ٹوٹے ہوئے تارے'' میں ایک نوجوان کو جس کا تعلق متوسط طبقے سے ہے، باوجود ہر طرح کی لذت اندوزی کے کوئی سکون و اطمینان نصیب نہیں ہوتا۔ اس کا شعور کند ہو چکا ہے۔ ڈاک بنگلہ، موٹر، شراب، اچھا کھانا، نوجوان عورت مگر ان سب کے ہوتے ہوئے تسکین قلب کا فقدان۔ غرض جذباتی و ذہنی کشمکش اور بیداری، احساس کی بھرپور قوت اس افسانے میں ابھرتی ہے۔ مواد و تکنیک کی ہم آہنگی اسے ایک کامیاب افسانہ بناتی ہے۔ بقول حسن عسکری:

> کرشن چندر کی منظر نگاری اوروں کی طرح نہیں ہے۔ اس کے افسانے کی فضا، نفسیاتی کیفیت اور مناظر باہم دست و گریبان ہوتے ہیں کہ آپ اس کے بیان میں سے ایک لفظ نہیں نکال سکتے۔ کبھی کبھی وہ یہ کرتا ہے کہ خدوخال زیادہ واضح کرنے کے لیے تصویر کو تھوڑا دھندلاتا ہے۔ اس خصوصیت کی بہترین مثالیں ''ٹوٹے ہوئے تارے'' میں ملتی ہیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھتے ہوئے میں بے جھجک کہہ سکتا ہوں کہ اس افسانے سے عمدہ افسانہ شاید ہی اردو میں ملے۔[57]

محاکات (Imagery) بھی کرشن چندر کے اسلوب کا ایک اہم جز ہے۔ گو اس کی مثالیں خال خال ملتی ہیں۔ کرشن چندر اپنے حسن بیان سے ایک دو جملوں میں ہی اس خوبی سے منظرکشی کرتے ہیں کہ نظروں کے سامنے ایک متحرک، چلتی پھرتی، جیتی جاگتی تصویر کھنچ جاتی ہے۔ یہ ہر فنکار کے بس کی بات نہیں، اس پر مستزاد تشبیہ و استعارہ کا استعمال۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

نیڈوز ہوٹل کی پہاڑی پر یکا یک بجلی کے قمقموں کی قطار روشن ہو اٹھی۔ ایسا معلوم ہوا گویا کسی نے بنفشے کے پھولوں کی چھڑی فضا میں اچھال دی۔ (بالکونی) 58

چاند مغربی افق پر شفق کی آخری لکیر پر محجوب، شرمایا ہوا برآمد ہوا۔ اس مہوش ساقی کی طرح جس نے اپنے دستِ سیمیں میں پہلی بار مینا اٹھائی ہو۔ (بالکونی) 59

نوراں بھتیا سے آئی تھی۔ سولہ سترہ برس کی الھڑ جوانی۔ چار کوس سے سینما کے رنگین اشتہار کی طرح نظر آ جاتی تھی۔ (کالو بھنگی) 60

نیلراج بے حد پیارا پھول ہے۔ نیلا جیسے کرشن کا جسم جیسے ناگن کا پھن جیسے زہر کا رنگ۔ (اَن داتا) 61

آج تیرے گلے سے کشمیر کے گیت یوں کھلیں گے جیسے چاندنی رات میں زعفران کے پھول کھلتے ہیں۔ (پورے چاند کی رات) 62

وہ بڑی آسانی سے یہ بھی کہہ سکتا تھا کہ کالج میں پڑھانے کی میری حیثیت نہیں مگر حیثیت کا لفظ کتنا صاف اور کھلا ہے جیسے کسی نے سات جوتے مار دیے ہوں۔ 63

وہ اتنا پرانا تھا جیسے بس کا اسٹینڈ، وکٹوریہ مل کی گھڑی یا ایرانی کا ریستوران۔ لال باغ اس کے بغیر نامکمل تھا۔ (لال باغ) 64

سید احتشام حسین کرشن چندر کی منظر نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ان کی منظر نگاری ان کے وجدان میں اس طرح شامل ہو گئی ہے کہ اگر وہ نہ ہو تو کہانی میں رنگ و بو پیدا نہ ہو۔ شاید نئے افسانہ نگاروں میں کرشن چندر سے زیادہ

کسی کے مشاہدے نے مناظر سے اتنا رس نہیں نچوڑا ہے کسی نے انسانی فطرت
کے اور کائنات کے رشتے میں دیکھنے کی اتنی کوشش نہیں کی ہے۔[65]

ان کی خوبی یہ بھی ہے کہ منظر نگاری کبھی کبھی ٹھوس صورت سے اوپر اٹھ کر سیال شے بن کر علامت کا بدل بن جاتی ہے۔ وہ اشیا سے کام لینا جانتے ہیں بلکہ یوں کہنا بہتر ہو گا کہ لفظوں سے صورتیں بنانا ان کا فنکارانہ کمال ہے۔ اگرچہ وہ علامتی افسانہ نگار نہیں لیکن انہوں نے منٹو کی طرح اپنے معروض کو بیشتر مقامات پر علامتوں کا روپ دیا۔

اگرچہ کرشن چندر کی علامت نگاری کسی منضبط نظام کے تابع نہیں ہے تاہم وہ معاشرے کی تصویریں بناتے ہوئے شعوری اور لاشعوری طور پر کرداروں کو علامتوں میں بدل دیتے ہیں۔ کرشن چندر کو لفظوں کی قدر معلوم ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ کہاں اور کیسے لفظوں کے استعمال سے پیکر تراشے جا سکتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کا افسانہ ''غالیچہ'' بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے جس میں نہ صرف اشیاء سے علامتوں کا کام لیا گیا ہے بلکہ انہوں نے تمام تر صورتحال (Situation)، لفظ، کردار اور گفتگو کو بھی علامتوں میں بدل دیا ہے۔ اس افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

روپ کی آنکھوں میں آنسو تھے۔ آنسو رخساروں سے ڈھلک کر غالیچے پر گر پڑے
اور وہ سرخ مستطیل جیسے آگ کا شعلہ بن گئی۔[66]

ڈاکٹر حامدی کاشمیری اس افسانے پر گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''غالیچے کا شعلہ بن جانا اصلاً محرومی اور مایوسی کی علامت بن کر خواہش کے دم توڑنے اور امید کے لاحاصل ہونے کی دلیل بن جاتا ہے۔''[67]

اب ایک اور افسانے ''لیڈر کی کرسی'' کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

پہلی دفعہ مجھے ایک ایسے آدمی نے خریدا جو بڑا شریف اور ایماندار اور غریب آدمی تھا۔ لیکن مجھ پر بیٹھتے ہی لاکھوں کی دولت کمانے لگا اور بے ایمانی کے خواب دیکھنے لگا۔ (پھر) ایک ایسے آدمی نے خریدا جو نہایت زن مرید تھا۔ لیکن اس نے میرے چوکھٹے میں بیٹھتے ہی بیوی کو گالیاں سنانی شروع کر دیں۔ وہاں سے ایک گونگے فقیر نے مجھے اٹھا لیا۔ بدقسمتی سے جونہی وہ مجھ پر بیٹھا اس کی زبان کھل گئی، اور وہ

بولنے لگا اور بولتا ہی چلا گیا۔[68]

یہ افسانہ بنیادی طور پر ان علامتوں سے بنا گیا ہے جو اونچے طبقے سے تعلق رکھتی ہیں۔ کرسی اقتدار کی علامت ہے۔ جہاں ایماندار آدمی بے ایمان ہو جاتا ہے، گونگا بولنے لگتا ہے، شریف کی زبان بدتمیزی پر اتر آتی ہے اور یہ سارا کھیل کرسی کا ہے۔ کرشن چندر نے ''اقتدار کو ایسی خودغرض، خود پسند، طمع اور لالچ کی شے قرار دیا ہے جس تک رسائی حاصل کرتے ہی انسان کی زندگی کا پورا رویہ ہی بدل جاتا ہے۔''[69] کرشن چندر کو کمالِ فن حاصل ہے کہ وہ چھوٹے سے واقعے کو بڑا کر دے اور چھوٹی سی چھوٹی چیز کو بڑی علامت بنا کر پورے معاشرے پر محیط کر دے۔

کرشن چندر کے فن کو سمیٹتے ہوئے ''آدھے گھنٹے کا خدا'' پر ایک سرسری نظر ڈالتے ہیں۔ یہ کہانی جو فرد کی گزری ہوئی بے ثمر زندگی کے حاصل کے طور پر موت اور زندگی کے مابین بچ رہنے والے نصف گھنٹے پر مشتمل ہے۔ اصلاً تزکیۂ نفس کے اس لمحے کی پہچان کراتی ہے جس میں فرد پیچھے مڑ کر اپنی ذات اور عمل کے مابین لا حاصل اور بے مقصد زندگی کو حسرت سے دیکھنے کے بجائے زندگی سے بچ رہنے والے نصف گھنٹے کو اپنی پوری ذات میں سمیٹ لیتا ہے۔

> یکا یک اسے محسوس ہوا کہ اب تک اس نے جتنی زندگی گزاری وہ دوسروں کے لیے تھی، موگری کی پہلی وفا کے لیے، اس کی آخری بے وفائی کے لیے، اپنے ملک کی محبت کے لیے، اور اس کے آخری انتقام کے لیے، اور آخر میں اس خندق کے لیے جو دلوں کو دلوں سے جدا کرتی ہے، قطرہ قطرہ کر کے جب اس نے اپنی زندگی کا سارا حساب چکا دیا تو اسے محسوس ہوا کہ اس کے پاس صرف یہی آدھا گھنٹہ بچا ہے جو مکمل طور پر اس کا اپنا ہے۔ (آدھے گھنٹے کا خدا)[70]

''نغمے کی موت''، ''ترنگ چڑیا''، ''شعلۂ بے دود'' میں تکنیکی لحاظ سے گہری اشاریت و علامتیت پائی جاتی ہے مگر کرشن چندر کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اشاراتی و علامتی انداز اپناتے ہوئے ان کہانیوں کو ابہام سے بچائے رکھا ہے جس سے افسانے کے حسن میں اضافہ ہوا ہے۔ ان افسانوں میں کوئی بھی علامتی افسانہ نہیں ہے اور نہ یہ علامتی عنصر کہانی کے دوسرے اجزاء پر حاوی ہوتا ہے۔

کولاش (کولاج) (Kolash) مصوری کی جدید تکنیک ہے جس میں فن پارہ قریب سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ بے ربط ٹکڑے جوڑے یا لکھے گئے ہیں لیکن دور سے دیکھنے پر فن پارے کی منطق اور ہم آہنگی سمجھ میں آتی ہے۔ کرشن چندر نے اپنے افسانے ''نکڑ'' میں یہ تکنیک برتی ہے، جس میں پانچ الگ الگ تاثرات ایک مرکز پر جمع کیے ہیں، یہ مرکز ''نکڑ'' ہے۔ اسی نئی تکنیک کے ذریعے کرشن چندر نے افسانے کو نئی معنویت عطا کی ہے۔

کرشن چندر کی علامت سازی کے ساتھ ساتھ اس میں طنز کی کاٹ بڑی شدید ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہاں بھی وہ علامتیت کا سہارا ضرور لیتے ہیں:

> کیا عبداللہ آج سے چند سال بعد نہ مر سکتا تھا۔ شاید اس کا بیٹا پڑھ لکھ کر اس کے تخیل کے سپنے سچ کر دیتا۔ یعنی یہ کونسا طریقہ ہے مرنے کا، کہ صاحب لوگوں کے لیے پانی کی بالٹیاں بھرتے بھرتے مر گیا۔ کیا وہ اپنے کھیتوں میں، اپنے چھوٹے سے باغیچے میں، اپنے مٹی کے گھر میں نہیں مر سکتا تھا---؟ میں پوچھتا ہوں یہ کیسا مذاق ہے؟ اس طرح مرنے کا کیا حق تھا---؟ وہ اس طرح کیوں فاقے کرتے کرتے، ایڑیاں رگڑتے رگڑتے، جھوٹے سپنے دیکھتے دیکھتے مر گیا--- دنیا میں یہ لاکھوں، کروڑوں عبداللہ شب و روز اس طرح کیوں مر جاتے ہیں---؟ کیوں جیتے ہیں---؟ کیوں رہتے ہیں، یہ کیسا مذاق ہے؟ کیا تماشا ہے---؟ کیسی خدائی ہے---؟ [71]

ڈاکٹر نگہت ریحانہ کہتی ہیں:

> طنز نگار کے لیے جو سفاکی اور سرد مہری درکار ہے، وہ کرشن کے یہاں بدرجہ اتم موجود ہے۔ جب ان پر شدید غم وغصہ اور غیظ وغضب کی کیفیت طاری ہوتی ہے، تب یہ طنز اور نکھر جاتا ہے۔[72]

اس کی مثال ''پشاور ایکسپریس'' سے دی جا سکتی ہے۔ درج ذیل سطور ملاحظہ ہوں:

پہل بلوچی نے کی۔ پندرہ آدمی فائرنگ سے گر گئے۔
یہ ٹکشیلا کا اسٹیشن تھا۔
بیس آدمی اور گر گئے۔
یہاں ایشیا کی سب سے بڑی یونیورسٹی تھی اور لاکھوں طالب علم اس تہذیب وتمدن کے گہوارے سے کسبِ فیض کرتے تھے۔
پچاس اور مارے گئے۔
ٹکشیلا کے عجائب گھر میں اتنے خوبصورت بت تھے، اتنے حسین سنگ تراش کے نادر نمونے، قدیم تہذیب کے جھلملاتے ہوئے چراغ
پچاس اور مارے گئے
پس منظر میں سرکوپ کا محل تھا اور کھیلوں کا امفی تھیٹر اور میلوں تک پھیلے ہوئے ایک وسیع شہر کے کھنڈر۔ٹکشیلا کی گزشتہ عظمت کے پرشکوہ مظہر
تیس اور مارے گئے
یہاں کنشک نے حکومت کی تھی اور لوگوں کو امن و آشتی اور حسن و دولت سے مالا مال کیا تھا
پچاس اور مارے گئے
یہاں بدھ کا نغمہ عرفان گونجا تھا۔ یہاں بھکشوؤں نے امن وصلح و آشتی کا درسِ حیات دیا تھا
اب آخری گروہ کی اجل آگئی تھی
یہاں پہلی بار ہندوستان کی سرحد پر اسلام کا پرچم لہرایا تھا--- مساوات اور اخوت اور انسانیت کا پرچم
سب مر گئے۔ اللہ اکبر۔'' (پشاور ایکسپریس) [73]

ان سلگتے ہوئے الفاظ میں کرشن چندر کا بھرپور طنز اپنے عروج پر ہے۔ یہ چند سسکتی، کراہتی ہوئی سطور ہر حساس، انسان دوست شخص کو بے اختیار جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہیں وہ طنز جو کرشن چندر کے فن میں جا بجا رچا بسا ملتا ہے یہاں تلوار کی سی تیز دھار بن کر قلب وجگر میں اترتا چلا جاتا ہے۔ ان سطور میں طنز تضاد کی بنیاد بن کر ابھرتا ہے کہ قتل وخون اس سرزمین پر ہو رہا ہے جو کبھی صلح وآشتی اور امن واخوت کا گہوارہ تھی

اور اسی تضاد سے زورِ بیان پیدا ہوا ہے۔

> آملیٹ کھاتے کھاتے اس نے سوچا کہ ان غریبوں کی امداد کسی طرح ممکن نہیں ہے۔ (اَن داتا) 74

ایک آملیٹ کھاتا ہوا پُرشکم شخص قحط زدہ لوگوں کے کرب و عذاب کا اندازہ کیونکر لگا سکتا ہے جن کے پیٹ میں کئی دن سے اناج کا ایک دانہ بھی نہ گیا ہو۔ ''آملیٹ کھاتے کھاتے'' کا طنز قابلِ داد ہے۔ یہاں بھی طنز تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔

> یہ کم بخت ہندوستانی ہر چیز میں ملاوٹ کرتے ہیں۔ دودھ میں، شکر میں، گھی میں، کپڑے میں، اناج میں، ہر چیز میں ملاوٹ۔ حتیٰ کہ سنتھیا کے خون میں بھی انہوں نے یہ گندی ملاوٹ کر دی تھی --- ڈیم سوائن (جیکسن) 75

کرشن چندر کے طنز کا حسن ملاحظہ ہو کہ انہوں نے دودھ، گھی، شکر وغیرہ کے ساتھ ساتھ اینگلو انڈین سنتھیا کے خون کی ملاوٹ کا ذکر کر کے طنز کی نشتریت کو کس طرح واضح کیا ہے اور ''ڈیم سوائن'' نے تو طنز کی دھار کو اور زیادہ تیز کر دیا ہے۔

یوں طنز کرشن چندر کے اسلوب کی بنیادی صفت ہے اور طنز و مزاح کی ایک زیریں رَو ان کے پورے ادب میں جاری و ساری ملتی ہے۔ لیکن اس اعتبار سے ان کے افسانے ''اَن داتا''، ''موبی''، ''پشاور ایکسپریس''، ''بالکونی''، ''نئے غلام''، ''تین غنڈے''، ''مہا لکشمی کا پُل''، ''لالہ گھٹیا رام''، ''دیوتا اور کسان''، ''ہائیڈروجن بم کے بعد''، ''کتاب کا کفن''، ''اجنتا سے آگے'' قابلِ ذکر ہیں۔

کرشن چندر بنیادی طور پر انسان دوست، ترقی پسند اور سماجی حقیقت نگار ہیں۔ چنانچہ وہ سماج کی کجروی، زیادتی، جبریت، بہیمانہ انداز اور ناانصافی پر جھنجھلا جاتے ہیں۔ ان کے افسانے ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''زندگی کے موڑ پر''، ''مہا لکشمی کا پُل''، ''کچرا بابا''، ''اَن داتا'' اس نوع کے افسانے ہیں جن میں کرشن چندر کا فن پوری جولانیوں اور شدتِ جذبات سے نمایاں ہوتا ہے۔ ان کا فن اس مردہ معاشرے کے مردہ اور بے رحم رویوں پر ایک احتجاج کی حیثیت رکھتا ہے۔

''مہالکشمی کا پُل'' بظاہر ایک بے ضرر افسانہ ہے مگر اپنے باطن میں ان تمام محرومیوں کی آگ روشن کرتا ہے جو آزادی کے ساتھ روشن کی گئیں اور آزادی کے بعد ان محرومیوں میں مزید اضافہ ہوگیا بلکہ آزادی سے قبل کی فضا، حالات، احساسات اور مجبوریاں جوں کی توں موجود رہیں۔ انسانوں کی بے توقیری، عزتوں کی بے حرمتی، مزدوروں کی بدحالی --- ان سب میں آزادی کے بعد بھی کوئی تبدیلی نہیں آئی۔

> لکشمی کے پُل کے ایک طرف مندر اور دوسری طرف غریبوں کی کھوکیاں (جھونپڑے)۔ ناظر ایک طرف مندر کی طرف دیکھتا ہے تو دوسری طرف سوکھنے کے لیے ڈالی گئی ساڑھیوں کو۔ پھر ایک ایک کر کے ساڑھیوں کے رنگوں سے ساڑھیوں والیوں کی کسمپرسی کی ایک داستان بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ وہ وزیر اعظم کے انتظار میں ہے، جس کو وہاں سے گزرنا ہے۔ اور اس کے خیال میں اسے وہاں رک کر غریبوں سے گفتگو بھی کرنی ہے۔ مگر وزیر اعظم کی گاڑیاں وہاں رکے بغیر گزر جاتی ہیں۔ یہ ہندوستان کی تقسیم کے بعد بڑے بڑے خواب دیکھنے والے بدحال طبقات پر کرشن چندر کے فنی کمال اور موضوعی استغراق کی شاندار مثال ہے۔[76]

فن اور تکنیک کے سلسلے میں کرشن چندر کو کمالِ فن حاصل ہے۔ اگر ان کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کا ہر افسانہ فن و تکنیک کے لحاظ سے ایک نیا تابناک تجربہ ہے۔ ان کے ہاں پیشروؤں کی تقلید نظر نہیں آتی۔ بلکہ یوں لگتا ہے کہ جیسے ان کا ہر موضوع اور ہر افسانہ اپنے لیے ایک مخصوص تکنیک ساتھ لے کر آتا ہے۔ ان کے ہاں کبھی پلاٹ کا پھیلاؤ مرکزیت حاصل کر لیتا ہے اور کبھی کردار ہی ایک افسانہ بن جاتا ہے۔ یہاں ایک اور بات دلچسپ ہے کہ ان کے جن افسانوں میں بظاہر پلاٹ نہیں ہوتا، کہانی کے اختتام تک ایک مضبوط پلاٹ کا پتا چلتا ہے۔ ڈاکٹر مسعود رضا خاکی، کرشن چندر کے موضوع کے حوالے سے کہتے ہیں:

> انہوں نے اپنے گرد و پیش کے ماحول کی ہر چیز کو ٹٹولا ہے۔ ہر چہرے کا جائزہ لیا ہے۔ ہر طبقے اور ہر تحریک کو پرکھا ہے اور چھان پھٹک میں جو کچھ نظر آیا ہے، وہ ان کے افسانوں کا موضوع بن گیا ہے۔[77]

ڈاکٹر موصوف ان کے فن کے بارے میں مزید کہتے ہیں کہ ''ادب میں افادیت اور مقصدیت کے بارے میں ان کا نقطہ نظر یہ ہے کہ حسن کاری، نشاطِ حسن اور تخلیق حسن فن کے لیے ضروری ہے۔'' 78 یعنی ڈاکٹر خاکی کے نزدیک حسن کرشن چندر کے ہاں بنیادی عنصر ہے۔شاید اس کا سبب یہ ہو کہ کرشن چندر نے اپنا بچپن کشمیر، گلمرگ اور جہلم جیسے شہروں میں گزارا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ان کے فن کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> کرشن چندر کے اسلوبِ نگارش میں غیر معمولی دلکشی ہے، وہ افسانہ نگار ہی نہیں، انشاء پرداز بھی ہیں، ان کی اس خصوصیت نے انہیں مقبول بنایا ہے۔[79]

کرشن چندر اردو افسانے کا ایک بڑا نام ہے۔ انہوں نے بہت زیادہ لکھا ہے اور ان کے دو درجن سے زائد افسانوی مجموعے ہیں۔ شاید یہ سبب ہے کہ وہ کئی افسانوں میں اپنا فنی معیار قائم نہیں رکھ پاتے۔ وہ کہتے ہیں:

> ہمیں بھی آدرش کی تائید اور تحفظ کرنا چاہیے۔ ہاں واقعیت کی ایسی رنگ آمیزی ہونی چاہیے کہ ہمیں حقیقت اور صداقت سے زیادہ دور نہ جانا پڑے۔[80]

کرشن چندر کے افسانوں میں تکنیکی تجربات کا جائزہ لینے کے بعد ایک بات سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ انہوں نے ہمیشہ اپنے مواد اور موضوع کی مناسبت سے ہیئت اختیار کی یہ سوچے بغیر کہ اسے افسانہ کہا جائے گا، تمثیل، انشائیہ، ناول، رپورتاژ یا کچھ نہیں۔ ان کے سرمایہ ادب میں تکنیک کے جو رنگا رنگ تجربے ملتے ہیں اگر اردو افسانوی ادب کے سارے تجربات کو یکجا کر دیا جائے تب بھی کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے کرشن چندر کا پلہ بھاری رہے گا۔ اس لیے ریاض صدیقی کا کرشن چندر کو یہ خراج تحسین حقیقت پر مبنی ہے:

> اردو افسانہ اور ناول کی قلمرو میں فنی و معنوی ہمہ جہتی کے شانہ بشانہ تکنیک کے تجربوں میں تنوع کے اعتبار سے کرشن چندر کو اس صدی کے شہرہ آفاق

فنکاروں کا منصب مل چکا ہے۔ وہ اردو فکشن کا ایسا مرد میدان ہے جس کے مجموعی اثرات نسل در نسل ذہنوں میں اترتے رہے ہیں۔[81]

شہزاد منظر کرشن چندر کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے بجا طور پر کہتے ہیں:

کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں سے لے کر زندگی کے آخری دور تک کے افسانوں اور ناولوں کا مطالعہ کیجیے۔ آپ کو کہیں بھی موضوع، تکنیک اور اسلوب کی یکسانیت کا احساس نہیں ہوگا۔ کرشن چندر نے ہمیشہ اور ہر دور میں اپنا اندازِ بیان تمام افسانہ نگاروں سے منفرد رکھا۔ اردو میں آج تک کوئی ایسا افسانہ نگار پیدا نہیں ہوا جس نے کرشن چندر کی طرح افسانے کے اسلوب اور تکنیک میں اتنے زیادہ تجربے کیے ہوں۔ یہ کرشن چندر ہیں جنہوں نے سب سے پہلے اردو افسانے میں سرئیلزم کا تجربہ کیا۔ فنٹاسی، تمثیلی اور علامتی کہانیاں لکھیں۔ طویل مختصر افسانے اور رپورتاژ لکھنے کی روایت ڈالی۔ پلاٹ کے بغیر افسانہ لکھا اور ملفوظات کے انداز میں افسانے لکھے۔[82]

۷۔ سعادت حسن منٹو

اردو افسانے میں جو شخص انقلاب آفریں تبدیلیوں کے ساتھ سامنے آیا اور اس نے نئے موضوعات، نئے فن زاویے، نئی تکنیک اور ادب کو نیا زاویہ نظر دیا، وہ سعادت حسن منٹو ہے۔ منٹو کو مجموعی طور پر جنسی نفسیات کے حوالے سے ہی دیکھا گیا ہے جبکہ وہ تو پوری زندگی پر محیط افسانہ نگار ہے۔ اس کے افسانوں میں اگرچہ عورت کا موضوع غالب ہے لیکن اس نے عورت کو محض کسی عورت کے طور پر نہیں دیکھا، پوری عورت کو دیکھا ہے جو ماں ہے، بیوی ہے، بیٹی ہے، دفتروں میں کام کرنے والی ہے، گھر چلانے والی ہے۔ تاہم یہ بات بھی مدنظر رہے کہ منٹو نے جس عورت کو پیش کیا، اس میں زیادہ اہمیت طوائف کو ملی اور طوائف بھی گھٹیا درجے کی۔ منٹو نے اس گھٹیا طوائف کے اندر معصومیت تلاش کی۔ چنانچہ بقول ڈاکٹر وزیر آغا اس کے بہت سے افسانوں کا موضوع ''طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع''[83] ہے۔ منٹو اپنی ہیروئن کے بارے میں کہتا ہے:

چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے
میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہوسکتی۔ میری ہیروئین چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی
ہوسکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے ہوئے کبھی کبھی یہ گھناؤنا خواب
دیکھ کر اٹھ جاتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آ رہا ہے۔ اس
کے بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی اچٹی ہوئی نیندیں منجمد ہو گئی ہیں میرے
افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت اس کی بیماریاں اس کا چڑ چڑا پن
اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں۔[84]

یوں منٹو کے ہاں جنس اور اس کے ذیلی موضوعات، عورتوں کی جنسی نفسیات، طوائف جنس کا زندہ استعارہ، محبت ایک جنسی استعارہ، جنسی جذبات کی عدم موجودگی، سن بلوغت کے ابتدائی ہیجان اور ان سب کے حوالے سے مرد و عورت کا تعلق، ہم جنس پرستی اور اس کے رجحانات سب ہی کچھ بیان ہوا ہے۔

سید عابد علی عابد ''گنجے فرشتے'' میں رقم طراز ہیں:

۔۔۔جنسی معاملات میں ہمارے ملک کا ہر لڑکا اور لڑکی کسی واہیات کتاب یا کسی
واہیات تر دوست سے یا سہیلی سے جنسی معلومات حاصل کرتا یا کرتی ہے اور یہ
معلومات ایسی ناقص ہوتی ہیں کہ بہت سی جنسی گمراہیوں اور کج رفتاریوں کا موجب
ہوتی ہیں۔منٹو اسی گمراہی اور کج روی کی عکاسی کرتا ہے۔[85]

انیس ناگی، منٹو کے موضوعات کے ضمن میں کہتے ہیں:

وہ سیاست کا ادراک واقعات کی صورت میں کرتا ہے۔ ایک غیر منصفانہ اقتصادی
نظام اور اس نظام میں پستے ہوئے لوگ اس کے مختلف کردار ہیں جن کی زندگیاں
امید سے محروم ہیں اور وہ ایک مقفل دنیا میں رہتے ہیں جہاں وہ اپنی جبلی خواہش کا
اظہار بھی نارمل طریقے سے نہیں کرتے۔منٹو ۔۔۔ فرد کی زندگی کے حوالے سے
اجتماعی مسائل اور رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔[86]

منٹو کا کمالِ فن ہے کہ اس نے جس موضوع کا ڈول ڈالا، اسے امر بنا دیا۔منٹو ایک دانشور ہے،

وہ زندگی کو دیکھتا ہے تو پوری زندگی اس کی نظر میں ہوتی ہے۔ وہ انسان دوست ہے، اسے انسانیت سے عشق ہے۔ وہ کسی سے نفرت نہیں کرتا۔ وہ منافقانہ سماج کا غیر منافق ادیب ہے، اسی لیے اس کی ہر بات اس دوہرے پن کے شکار معاشرے میں حیرت کا باعث ہے۔ بقول اطہر پرویز:

> منٹو بنیادی طور پر انسان دوست ہے۔ وہ جب کچھ انسانوں کا مذاق اڑاتا ہے، انہیں گالیاں دیتا ہے، برا بھلا کہتا ہے تو اس وقت بھی اس کے اندر کا انسان ان سے قربت محسوس کرتا ہے۔ ان کے اندر انسانیت کے بہترین عناصر تلاش کرتا ہے۔[87]

منٹو کی مثال خود ان کے ایک افسانے ''ٹیڑھی لکیر'' کے مرکزی کردار سے دی جا سکتی ہے۔ یہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو اپنی زندگی فطری انداز میں گزارنا چاہتا ہے۔ اسے معاشرے کی کوئی پابندی قبول نہیں۔ وہ کسی بھی ملنے والے سے بڑی بے تکلفی سے کہہ سکتا ہے کہ ''مجھے آپ سے مل کر خوشی نہیں ہوئی''۔

> ہماری معاشرتی زندگی سے بالکل الگ تھلگ یہ شخص، ہمیں اپنے درمیان بہت کم نظر آتا ہے بلکہ اب بالکل نظر نہیں آتا۔ مگر منٹو کی دوربین نظریں ہر فرد کو تلاش کر لیتی ہیں جس کی اسے ضرورت ہوتی ہے اور جو معروف معاشرتی روش سے الگ ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ کردار (خال خال ہی سہی) معاشرے میں موجود ہے اور وہ بھی منٹو جیسے تخلیق کار کے سامنے آنے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ منٹو نے جس طرح اس فطری کردار کی (Development) میں لاشعور کو شعور کی سطح پر لا کھڑا کیا ہے۔ وہ تحلیل نفسی کی بہترین مثال ہے۔ جہاں پہنچ کر کردار علامتیں بن جاتے ہیں۔ اصلاً شعور مجلسی آداب اور اخلاق عصر کی پابندی کے لیے ہمہ وقت آمادہ اور چوکس رہتا ہے، اور لاشعور کو سماج کے قواعد و قوانین سے ڈراتا رہتا ہے لیکن ''ٹیڑھی لکیر'' کا فطری انسان لاشعور کی منہ زور لہروں میں شعور کو بہاتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور شاید یہ ایک انتہائی لاشعوری آزادی ہو کہ یہ ''فطری انسان'' شادی کے بعد اپنی ہی بیوی کو اغوا کر کے لے بھاگتا ہے۔[88]

یہ افسانہ صرف منٹو ہی لکھ سکتا تھا۔

منٹو کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آتش پارے'' جنوری 1936ء میں منظر عام پر آیا۔ جبکہ دیگر افسانوی مجموعوں کے نام یہ ہیں:

1۔منٹو کے افسانے	......	1940ء	2۔دھواں	......	1941ء
3۔افسانے اور ڈرامے	......	1942ء	4۔لذتِ سنگ	......	1947ء
5۔ چغد	......	1948ء	6۔ٹھنڈا گوشت	......	1950ء
7۔خالی بوتلیں خالی ڈبے	......	1950ء	8۔نمرود کی خدائی	......	1950ء
9۔بادشاہت کا خاتمہ	......	1951ء	10۔ یزید	......	1951ء
11۔سڑک کے کنارے	......	1953ء	12۔سرکنڈوں کے پیچھے		
13۔ پھندنے	......	1955ء	14۔بغیر اجازت	......	1955ء
15۔ برقعے	......	1955ء	16۔شکاری عورتیں	......	1955ء
17۔رتی، ماشہ اور تولہ	......	1955ء	18۔انارکلی		
19۔ایک مرد			20۔ دیگر افسانے (غیر مطبوعہ افسانے جو بعد میں شائع ہوئے)		

''آتش پارے'' منٹو کا پہلا مجموعہ تھا جو جنوری 1936ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں شامل تمام افسانوں میں منٹو کی تکنیکی پختہ کاری کی مبہم اور مدھم سی جھلک دیکھی جا سکتی ہے، وہ جھلک جو بعد میں منٹو کے ہاں بھرپور انداز میں جلوہ گر ہے۔

''ترقی پسند'' منٹو کے ابتدائی دور کا ایک افسانہ ہے جسے راجندر سنگھ بیدی اور دیوندر ستیارتھی کی مضحک تصویر سے زیادہ نہیں سمجھا گیا لیکن افسانہ پڑھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ یہ افسانہ ظرافت کے اس اعلیٰ مقام کو چھوتا ہے۔ جہاں انسان کی حماقتوں پر دل کھول کر بغیر کسی کینے اور کدورت کے ہنسا جا سکتا ہے۔ اس افسانے میں ظرافت کا سرچشمہ وہ انسانی کمزوری ہے جو ادیبوں میں عام ہوتی ہے۔ یعنی سنانے کا مرض۔ یہ افسانہ بہت سلیقہ مندی اور خوبصورتی سے لکھا گیا ہے اور منٹو ہر واقعہ کو بڑی نفاست اور نفسیاتی بصیرت سے بیان کرتا ہے۔

منٹو کے جنسی نفسیاتی افسانوں کے ساتھ ساتھ بعض دیگر معرکہ آراء افسانے بھی منٹو کے ہاں مل

جاتے ہیں جن میں ''نیا قانون''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' جیسے افسانے شامل ہیں۔ ان دونوں افسانوں میں آزادی کا شعور مختلف رویوں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ''نیا قانون'' کا منگو تانگے بان ہے۔ اور اس کے تانگے میں بیٹھنے والے گورے اسے دھونس دھاندلی کے ساتھ تھپڑ مکے سے بھی نوازتے رہتے ہیں۔ چنانچہ اسے انگریزوں سے سخت نفرت ہو جاتی ہے۔ وہ اس دن کا انتظار کرتا ہے جب آزادی ملے گی تو وہ اس گورے کے منہ پر زبردست مکہ مارے گا، جس نے اسے مکے بازی کا نشانہ بنایا تھا۔۔ ایک دن اس کے تانگے میں بیٹھے ہوئے وکیل نے اسے بتایا کہ جلد ہی ایک قانون نافذ ہونے والا ہے جس کے بعد ہندوستانیوں کو بھی برابر کے حقوق مل جائیں گے۔ منگو اس دن کا انتظار کرنے لگتا ہے اور پھر وہ دن آ جاتا ہے۔ منگو جب اس گورے کے پاس پہنچتا ہے تو بدلہ لینے کی پوری طاقت سے ایک مکہ گورے کے منہ پر کھینچ مارتا ہے۔ شور مچ جاتا ہے، پولیس اسے پکڑ کر حوالات میں بند کر دیتی ہے۔ وہ چلّاتا رہتا ہے ''نیا قانون، نیا قانون'' مگر تھانیدار کہتا ہے: کیا بکواس کر رہے ہو، قانون تو پرانا ہی ہے۔'' یہاں ایک سادہ لوح ہندوستانی کے لیے دو المیے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ کوئی ایسا نیا قانون نافذ نہیں ہوا جس کے سبب وہ گوروں کے مکوں سے محفوظ رہ سکے اور دوسرا یہ کہ وہ حوالات میں بند کر دیا گیا۔

اس مختصر سی کہانی میں کئی حقیقتوں کا اظہار ہے۔ ہندوستانی عوام کی انگریز سے نفرت، تبدیلی کی خواہش، آزاد ہونے کا خیال، سرمایہ داروں کی دست درازی، اشتراکی نظام کی استواری، تعلیم یافتہ لوگوں کی بے کاری، سب اپنی اپنی جگہ پر حقیقتیں ہیں۔ اور منٹو نے ان تمام حقائق کو انتہائی مہارت اور فنی چابکدستی سے منگو کوچوان کے کردار کے ذریعے بتانے کی کوشش کی ہے۔ افسانے کی جان منگو کوچوان کا کردار ہے۔ ایک عام اور بالکل معمولی آدمی میں دلچسپی کے اتنے پہلو پیدا کرنا منٹو کی کردار نگاری کا امتیازی وصف ہے۔ اس سلسلے میں وقار عظیم کہتے ہیں:

> نیا قانون پڑھنے والا افسانہ نگار کے مشاہدے، اس کے تخیل، فکر اور تجزیہ حیات کی بدولت بے شمار چیزوں کا عکس اپنی آنکھوں کے سامنے محسوس کرتا ہے لیکن ان بے شمار چیزوں کا مشاہدہ مجموعی طور پر اس کے ذہن میں ایک خاص کردار کی ذہنی کیفیت کا نقش بٹھاتا ہے۔ افسانہ پڑھتے وقت ایک نئے ماحول اور ایک نئی فضا کی

> ان گنت تصویریں اس کی نظر کے سامنے آتی اور رخصت ہوتی رہتی ہیں اور ان سے حسبِ موقع پڑھنے والا لطف و حظ محسوس کرتا ہے لیکن افسانہ ختم کر چکنے کے بعد افسانہ نگار کے مصورانہ قلم کے بنائے ہوئے یہ بے شمار نقش رخصت ہو جاتے ہیں اور خود رخصت ہوتے وقت صرف ایک چیز پڑھنے والے ذہن پر چھوڑ جاتے ہیں ۔۔۔ اور وہ ''نیا قانون'' کے مرکزی کردار کی مخصوص ذہنی کیفیت ہے۔[89]

جہاں تک اس کہانی کی ساخت کا تعلق ہے منٹو نے اس کی تمہید، وسط اور انجام میں مکمل ہم آہنگی اور منطقی ربط پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ کیجیے افسانے کا آغاز:

> منگو کوچوان اپنے اڈے میں بہت عقلمند آدمی سمجھا جاتا ہے۔ گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اس نے کبھی سکول کا منہ بھی نہیں دیکھا تھا۔ لیکن اس کے باوجود اسے دنیا بھر کی چیزوں کا علم تھا۔ اڈے کے وہ تمام کوچوان جن کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا ہو رہا ہے استاد منگو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے۔[90]

قدرتی طور پر قاری کے ذہن میں تجسس پیدا ہوتا ہے اور اس کردار کے متعلق مزید جاننے کی خواہش بھی۔ آغاز و انجام کے درمیان آنے والے مراحل بھی اس کردار سے پوری طرح واقف کروا دیتے ہیں۔ ابواللیث صدیقی ''نیا قانون'' کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس افسانے میں منٹو کا کوئی کمزور پہلو نہیں ابھرتا، یہ ہماری سیاسی جدوجہد کے دور کا آئینہ دار ہے جس میں ہماری آرزوئیں اور امنگیں، تمنائیں اور ناکامیاں جھلکتی ہیں اور فنی معیار سے بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ اچھے اور مختصر افسانے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں واقعات کا تانا بانا زیادہ نہ بکھرا ہو، بات سے بات نکل کر طوالت نہ پیدا ہو جائے، مرکزی خیال ایک رہے۔ کردار، واقعات اور مکالمات اسی ایک خیال کو اجاگر کرنے اور تاثر میں شدت پیدا کرنے میں مدو معاون ثابت ہوں، یہ بات بھی یہاں پوری طرح حاصل ہوگئی ہے کہ کردار صرف ایک ہی ہے۔ استاد منگو، واقعات اور مکالمات، مناظر اور پس منظر کا محور بھی ایک ہے یعنی نئے

قانون کے نفاذ کا انتظار۔[91]

مختصر یہ کہ ''نیا قانون'' منٹو کے ان افسانوں میں شامل ہے جو ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔

دوسری طرف آزادی کا تصور اس سے بھی بھیانک ہے کہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا ہیرو پاگل ہے۔ اس کی سب سے بڑی آزادی یہی ہے کہ وہ جہاں مقیم ہے اسے وہاں سے کوئی نہ ہٹائے۔ وہ تو تقسیم کی زد میں آیا ہوا ہے، اسے بٹوارے کی نذر ہونا ہے اور جب اسے لے جایا جاتا ہے تو وہ سرحد پر درخت پر چڑھ جاتا ہے۔ اگر منگو کو قانون کا ادراک نہیں تو اسے بھی آزادی کا شعور نہیں۔

منٹو نے یہ دونوں افسانے جس انداز سے پیش کیے ہیں، یہ منٹو کا ہی کمالِ فن ہے۔ منٹو وہ بات بھی کہہ دیتا ہے جو دوسرے کہہ نہیں پاتے، یا ان میں یارا نہیں ہوتا۔ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے پاگل کا آخری منظر ملاحظہ کیجیے:

> اسے بہت سمجھایا گیا کہ دیکھو ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان میں چلا گیا ہے۔ اگر نہیں گیا، تو اسے فوراً وہاں بھیج دیا جائے گا مگر وہ نہ مانا۔ جب اس کو زبردستی دوسری طرف لے جانے کی کوشش کی گئی تو وہ درمیان میں ایک جگہ اسی انداز میں اپنی سوجی ہوئی ٹانگوں پر کھڑا ہو گیا جیسے اب اسے وہاں سے کوئی طاقت نہیں ہلا سکے گی۔ آدمی چونکہ بے ضرر تھا، اس لیے اس سے مزید زبردستی نہ کی گئی۔ اس کو وہیں کھڑا رہنے دیا گیا اور تبادلے کا باقی کام ہوتا رہا۔
>
> سورج نکلنے سے پہلے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے فلک شگاف چیخ نکلی۔ ادھر ادھر سے کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا، اوندھے منہ لیٹا ہے۔ ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان --- ادھر ایسی ہی تاروں کے پیچھے پاکستان --- درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔[92]

اس افسانے میں اصل دیکھنے کی چیز زمین سے رشتے کے بارے میں منٹو کا خاص تصور ہے۔ منٹو یہ دکھانا چاہتا ہے کہ زمین سے انسان کے ذہنی رشتے کو کبھی ختم نہیں کیا جا سکتا اور اگر زبردستی کوشش کی جائے تو

انسان کی جسمانی موت واقع ہوسکتی ہے۔ سراج منیر کے الفاظ میں:

> شعوری رشتوں کے خاتمے کے ساتھ بشن سنگھ کا اپنا خاندان، اپنی بیٹی سب کے سب اس کے ذہن سے محو ہو چکے تھے لیکن اس کی زمین ٹوبہ ٹیک سنگھ اس کے لیے ایک نقطہ ارتکاز بن گئی ہے۔ اس پس منظر میں حکومتوں سے لے کر سپرنٹنڈنٹوں تک کی ساری کارروائیاں بے معنی اور بے کار نظر آتی ہیں اور اگر کوئی چیز معنی رکھتی ہے تو بشن سنگھ کا MENIA اور اپنی سرزمین سے اس کا تعلق۔[93]

''شغل'' موضوع اور تکنیک دونوں لحاظ سے ایک معمولی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ دراصل میکسم گورکی کے مشہور افسانے Twenty Six Men and a girl کی تکنیک میں لکھنے کی ناکام کوشش ہے۔ ممتاز شیریں اس افسانے پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> منٹو کا افسانہ ''شغل'' گورکی کے ''چھبیس مرد اور ایک لڑکی'' سے ماخوذ ہے۔ سڑک بنانے اور پتھر کوٹنے والے مزدور ہیں۔ سرمایہ دارانہ نظام کے کچلے ہوئے مزدور، جنھیں جان توڑ محنت کرنی پڑتی ہے اور مزدوری برائے نام ملتی ہے۔ جب یہ مزدور دو نوجوانوں کو رام دئی کا سودا کرتے اور اسے کار میں لے جاتے دیکھتے ہیں تو ''امیر آدمیوں کے اس ''شغل'' اور ''غریبوں کی بہو بیٹیوں'' کی عزت ریزی پر غم و غصہ سے بھنا جاتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ غم وغصہ، یہ اضطراب، اور لہجے میں لوہے کے بیلچے ایسی سختی، دراصل ان کی اپنی محرومی، جلن اور رقابت کی پیدا کردہ ہے۔[94]

اگر دیکھا جائے تو Twenty six men and a girl میں فیکٹری کے مزدور ٹیپیا کی محبت میں گرفتار تھے جبکہ شغل کے مزدور رام دئی کو اپنی بہو بیٹی سمجھتے ہیں۔ اس لیے دونوں کے جذبات میں کوئی میل اور موافقت نہیں۔ اس سلسلے میں عبادت بریلوی کا تبصرہ حقیقت پر مبنی ہے:

> اس میں ایک سماجی بدحالی کا تذکرہ ضرور ہے لیکن کسی گہرائی کے ساتھ اس کے مختلف پہلوؤں پر روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ اس لیے اس میں وہ تیکھا پن پیدا نہیں ہوسکا ہے۔ جو منٹو کے بعض دوسرے افسانوں میں ملتا ہے۔۔۔ منٹو کے اظہار میں نشتریت نہ سہی لیکن سماجی زندگی کے ایک تاریک پہلو کا اظہار تو ہے۔ اس لیے اس

> حقیقت کے اظہار میں گورکی سے کہیں زیادہ چیخوف کی آواز سنائی دیتی ہے۔ اس میں وہ سادگی اور دھیما پن ہے جو چیخوف کے ساتھ مخصوص ہے۔ وہ گہرائی، نشتریت اور تیکھا پن نہیں جس سے گورکی کی حقیقت نگاری پہچانی جاتی ہے۔[95]

''پہچان'' ایسی طوائفوں کی کہانی ہے جو بازار کی بجائے گھروں میں پیشہ کرتی ہیں۔منٹو نے ان طوائفوں کے شب و روز کے درد و کرب کو تین نوجوانوں کی نظر سے اس طرح دکھانے کی کوشش کی ہے کہ زندگی کے متضاد پہلو ابھر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ جس سے افسانے کی تھیم قاری کے ذہن پر نقش ہوتی چلی جاتی ہے۔

وارث علوی نے اس افسانے کی تکنیک کو سراہتے ہوئے لکھا ہے:

> یہ افسانہ حقیقت نگاری کی اس قسم کا بہت ہی عمدہ نمونہ ہے جو گھناؤنی اور غلیظ زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ یہاں آرٹ کا چیلنج زندگی کی گھناؤنی حقیقت کو آرٹ کی حقیقت میں تبدیل کرنے کا رہا ہے۔حقیقت بدصورت اور غلیظ ہی رہتی ہے۔لیکن اس کی پیش کش میں افسانہ نگار جس چوکسائی، جزئیات نگاری، فضا بندی، مشاہدے کی تیزی اور مرقع سازی سے کام لیتا ہے وہ فنکارانہ مسرت کا ایسا سرچشمہ ثابت ہوتا ہے کہ اس کی دھند میں حقیقت سے آنکھیں چار کی جا سکتی ہیں۔ یہ افسانہ مرقع سازی کا نادر نمونہ ہے۔ ہر تصویر کا رنگ اور روپ الگ ہے۔[96]

''شوشو'' ایک نوجوان لڑکی کی کہانی ہے جو کسی شادی میں شرکت کی غرض سے آئی ہے۔ اور اپنی سہیلیوں کے ساتھ رات گزار رہی ہے۔ وہ آپس میں دلہنوں کے متعلق بے شمار باتیں کرتی ہیں۔جن سے ان کے جنسی دباؤ کا اندازہ ہوتا ہے۔تکنیکی لحاظ سے اس افسانے میں دو چیزیں جاذب توجہ ہیں۔ ایک تمہید اور دوسری منٹو کی شاندار مصوری۔ ملاحظہ کیجیے اس افسانے کی تمہید:

> گھر میں بڑی چہل پہل تھی۔تمام کمرے لڑکے لڑکیوں، بچے بچیوں اور عورتوں سے بھرے تھے۔ اور وہ شور برپا ہو رہا تھا کہ کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ اگر اس کمرے میں دو تین بچے اپنی ماؤں سے لپٹے دودھ پینے کے لیے بلبلا رہے ہیں۔

> تو دوسرے کمرے میں چھوٹی چھوٹی لڑکیاں ڈھولکی لیے بے سُری تانیں اڑا رہی ہیں۔ نہ تال کی خبر ہے نہ لے کی۔ بس گائے جا رہی ہیں۔ نیچے ڈیوڑھی سے لے کر بالائی منزل کی شہ نشینوں تک مکان مہمانوں سے کھچا کھچ بھرا تھا۔ کیوں نہ ہو۔ ایک مکان میں دو بیاہ رچے تھے۔ میرے دونوں بھائی اپنی چاند سی دلہنیں بیاہ کر لائے تھے۔[97]

''شوشو'' کی اس تمہید سے منٹو نے آنے والے واقعات کے لیے ایک فضا تیار کی ہے اور اس فضا میں ایسے دلکش رنگ بھرے ہیں کہ دیکھنے والا خود کو ان رنگوں کی کثرت میں ڈوبتا اور جذب ہوتا محسوس کرتا ہے۔ اور پھر یہ سوچتا ہوا آگے بڑھتا ہے کہ اس کے بعد کیا ہوگا۔

علاوہ ازیں اس افسانے میں منٹو کی مصوری بھی قابل داد ہے۔ ملاحظہ کیجیے اس افسانے میں حسن و شباب کے طوفانِ رنگ و بو کی مصوری۔

> ساڑھیوں کی ریشمیں سرسراہٹ، کلف لگی شلواروں کی کھڑکھڑاہٹ اور چوڑیوں کی کھنکھناہٹ ہوا میں تیرنے لگی۔ تمتماتے ہوئے مکھڑوں پر بار بار گرتی ہوئی لٹیں، ننھے ننھے سینوں پر زور دے کر نکالی ہوئی بلند آوازیں، اونچی ایڑی کے بوٹوں پر تھرکتی ہوئی ٹانگیں، لچکتی ہوئی انگلیاں، دھڑکتے ہوئے لہجے، پھڑکتی ہوئی رگیں اور پھر ان الھڑ لڑکیوں کی آپس میں سرگوشیاں! ۔۔۔ یہ سب کچھ دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ گلی کے پتھریلے فرش پر حسن و شباب اپنے قلم سے اپنے معانی لکھ رہا تھا۔[98]

منٹو کی اس مصوری سے ماحول کا صحیح اندازہ ہوتا ہے کیونکہ انہوں نے زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں ہی میں زندگی کی حقیقتوں کو دیکھا ہے۔ ان حقیقتوں کی تلاش میں وہ ہر چھوٹی چیز کو ٹٹولتا ہے۔ اس کی ساری تفصیل و جزئیات کو دیکھتا ہے یہ جزئیات حقیقتوں کو ابھارنے میں بڑا کام کرتی ہیں اور اس پر منٹو کا مشاہدہ سونے پر سہاگے کا کام کرتا ہے۔

''بانجھ'' کی تمہید بھی ''شوشو'' سے ملتی جلتی ہے۔ علاوہ ازیں منٹو نے اس افسانے میں مطالب کے اظہار کے لیے محبت سے متعلق دو الفاظ ''بانجھ'' اور ''اسقاط'' استعمال کیے ہیں۔ ''بانجھ'' اور ''اسقاط'' کے

عام معانی ہمارے ذہن میں موجود ہیں لیکن محبت ''بانجھ'' بھی ہوسکتی ہے اور محبت کا ''اسقاط'' بھی ہوسکتا ہے۔ قاری یہ پڑھ کر تذبذب میں پڑ جاتا ہے مگر جیسے ہی قاری آگے بڑھتا جاتا ہے یہ دو الفاظ اپنے نئے مفاہیم اور معانی کا جامہ اوڑھ لیتے ہیں اور قاری کا ذہن انہیں بآسانی قبول کر لیتا ہے۔ تکنیکی لحاظ سے یہ منٹو کی جدت طرازی ہے کہ انہوں نے بظاہر معمولی اور سادہ الفاظ کو نئی معنویت عطا کی ہے۔

''نعرہ'' ایک ایسے شخص کی الجھنوں اور پریشانیوں کی کہانی ہے جو افلاس کا شکار ہے۔ اور جس کو موجودہ سماجی نظام اقدار میں مفلسی سے چھٹکارا حاصل کرنے کی کوئی راہ نکلتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ منٹو نے اس افسانے میں مفلسوں کی زبوں حالی کے زیر اثر پیدا ہونے والی ذہنی اور جذباتی کیفیت کی بڑی بھرپور تصویر بنائی ہے۔

وقار عظیم نے اس افسانے کی تمہید اور اختتام کو سراہا ہے اور انوار احمد کے بقول یہ افسانہ بلند آہنگ ہونے کے باوجود مجروح انا کی سائیکی کی مؤثر تصویر کشی کرتا ہے۔ اس افسانے میں منٹو کا لب و لہجہ ڈرامائی ہی نہیں رمزی بھی ہے۔[99]

مذکورہ بالا تکنیکی خصائص کے علاوہ منٹو کے اس افسانے کی فنی ترتیب، اس کی اٹھان، اس کے ارتقاء، اس کے منتہا اور اس کے انجام اور پھر سب کے باہمی ربط اور توازن میں منٹو نے ایک تصور کی تکرار کو فن کی بنیاد بنایا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار نے ذہنی کشمکش کے جو مراحل طے کیے ہیں ان کے اظہار کے اور بھی طریقے ہو سکتے تھے لیکن منٹو کے اس افسانے کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے تصورات کی جس تکرار کو ایک خاص تاثر پیدا کرنے کا وسیلہ بنایا ہے وہی وسیلہ اس مقصد کے حصول کا بہترین ذریعہ ہوسکتا تھا۔ اس سلسلے میں جگدیش چندر ودھان کہتے ہیں:

> نعرہ ایک اہم افسانہ ہے ---- جو موضوع، تکنیک اور فنی لحاظ سے زیادہ توجہ کا مستحق ہے۔ یہ منٹو کے تکرار اور تضاد کے حربوں کے استعمال کا عمدہ نمونہ ہے۔ کہانی کے اجزائے ترکیبی یعنی آغاز، ارتقاء، وسط اور انجام کی بھی اچھی مثال ہے ---- منٹو نے کیشو لال کی ذہنی کیفیت کو کمال فنی دسترس سے نہایت موثر اور نفسیاتی نقطہ نظر سے قابل قبول انداز میں پیش کیا ہے--- کہانی وحدت تاثر کا اعلیٰ نمونہ ہے۔[100]

منٹو کے سماجی سیاسی اور معاشرتی طرز کے افسانوں میں بیباکی تو یقیناً ان کے اسلوب کی پہچان ہے مگر جنسی اور نفسیاتی افسانوں میں ایک خاص نوع کی اشاریت داخل ہوتی ہے جس کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے۔

vi۔ احمد ندیم قاسمی

احمد ندیم قاسمی نے 1935ء کے آس پاس لکھنا شروع کیا۔ محبت کی لافانی اقدار ان کے ابتدائی افسانوں میں وسیع مفہوم کے ساتھ سامنے آئیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''چوپال'' تھا۔ ''چوپال'' کے افسانوں میں وادیٔ سون سکیسر کی فطری زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اگرچہ آغاز میں محبت کے آفاقی جذبے غالب دکھائی دیتے ہیں لیکن ان کے افسانے محض رومانیت یا رومان پروری کے قصے نہیں، بلکہ ان میں پوری دیہی زندگی سمٹ آئی ہے۔ ان افسانوں میں بھی اجڑے ہوئے گھروں اور خانماں ویران لوگوں کی داستانیں رقم کی ہیں۔ وہ انسان دوست، ترقی پسند اور سماجی حقیقت نگار ہیں۔ اگرچہ ان کے افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے ان کی افسانہ نگاری کو دیہاتی فریم میں فِٹ کر دیا جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا موضوع پورا پاکستانی معاشرہ اور اس معاشرے کے تمام طبقات ہیں۔

قاسمی نے اپنے فنکارانہ تصور کی وضاحت کرتے ہوئے ''طلوع وغروب'' کے دیباچے میں لکھا:

> حقیقت یہ ہے کہ شمال مغربی پنجاب سے زیادہ میں نے دنیا کے کسی اور حصے کا اتنا گہرا مطالعہ نہیں کیا اور جہاں تک مجھے پنجاب کے دیگر اضلاع کو دیکھنے کا موقع ملا ہے، میں نے دیہی زندگی کے بنیادی اصولوں میں کبھی اختلاف نہیں پایا۔ گاؤں میرے افسانوں کے لیے صرف پس منظر کا کام کرتا ہے اور اس میں رہنے اور بسنے والے انسان میرے افسانوں کے کردار ہیں۔ انسانی دل کی دھڑکن دنیا کے ہر حصے میں یکساں ہے، دکھ سکھ کا قانون ہندوستان کے دیگر حصوں اور دنیا کے دوسرے ملکوں میں بھی وہی ہے جو ان دیہات میں رائج ہے۔ (دیباچہ) [101]

''چوپال'' ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے جس میں کل چودہ افسانے شامل ہیں۔ اس مجموعے میں بلا شک وشبہ پنجاب کے دیہات کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے مگر ان تمام افسانوں میں افسانہ نگار ندیم کے

بجائے شاعر ندیم نظر آتا ہے بلکہ اس میں انہوں نے ہر افسانے سے پہلے کسی نہ کسی شاعر کے ایک دوشعر بھی درج کیے ہیں۔ تاہم ان افسانوں میں مثالیت اور تفصیل پسندی نے تکنیکی حسن پر دبیز پردے ڈال دیے ہیں جس کی وجہ سے فنی وقار اور رتبے کو نقصان پہنچا ہے۔

''طلوع وغروب'' ایک رومانی افسانہ ہے۔ ان کے ایک اور افسانے ''محدب شیشے میں سے'' کی طرح اس افسانے کو بھی تکنیکی لحاظ سے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے، جو اس ترتیب سے ہیں: سنہرا غبار ...... چکا چوند ...... دھندلکے ---- عنوانات تو تین ہیں مگر ان سے نہ صرف افسانے کی وحدت برقرار ہے بلکہ یہ مختلف عنوانات کہانی کو آگے بڑھانے اور اس کی معنویت کے لیے بھی ممد ثابت ہوتے ہیں۔

''فقیر سائیں کی کرامات'' ابتدا سے اختتام تک مکالماتی تکنیک میں پیش کیا گیا ہے۔ ''میرا دیس'' کا آغاز تکنیکی لحاظ سے انشائے لطیف اور خطابت کے نمونے کی طرح ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> میں جس دیس کی بات کرتا ہوں وہ اس دیس سے بالکل الگ ہے جہاں گاڑیاں چلتی ہیں اور موٹریں بھنبھناتی ہیں۔ جہاں ساریاں سرسراتی ہیں اور باسی ہونٹ ہمیشہ لپ اسٹک کے محتاج رہتے ہیں۔ میں تو اس دیس کی بات کرتا ہوں جہاں چلنے کے لیے پاؤں استعمال کیے جاتے ہیں اور سنگار کے لیے ارغوانی پھول۔ وہاں ایسی صاف ستھری سڑکیں بھی تو نہیں ہوتیں۔ پتلی پتلی پگڈنڈیاں کھیتوں میں لہراتی، ڈھیریوں پر لپکتی، ہرتی پھرتی ہزاروں پاؤں کے مبہم نشانوں سے بجی ہوئی افق کے دھندلکوں میں ڈوب جاتی ہیں۔ دراصل میں جس دیس کی بات کرتا ہوں وہ دیس تمہیں بھائے گا نہیں لیکن کیا کیا جائے کہ یہ باتیں مجھے ضرور کہنی ہیں اور تمہیں ضرور سننی ہیں۔[102]

اس کے بعد اس افسانے میں بعض جگہوں پر Running Commentary یعنی رواں تبصرے کی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے جیسے

> وہ دیکھیے وہ سامنے گاؤں کی تنگ گلی میں ایک چھوکری سر پر گھاس کا ایک بہت بڑا گٹھا دھرے لڑکھڑاتی آ رہی ہے۔[103]

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف مائیکروفون ہاتھ میں لیے کھڑا ہے اور گردوپیش کے واقعات کے متعلق بولتا چلا جا رہا ہے اور اس پر مسلسل تبصرہ بھی کر رہا ہے لیکن یہ مسلسل تبصرہ کم اور مصنف کا تخیل زیادہ ہے۔ اس لحاظ سے یہ تکنیک جزوی طور پر افسانے میں استعمال کی گئی ہے۔

''الجھن'' کا ابتدائیہ تکنیکی لحاظ سے بڑا منفرد ہے۔ کیونکہ چند ایک جملوں میں تقریباً پورے افسانے کا نچوڑ پیش کر دیا گیا ہے:

> برات آئی، دعائے خیر کے لیے ہاتھ اٹھائے گئے اور اس کے بیاہ کا اعلان کر دیا گیا۔[104]

اس کے بعد مذکورہ ابتدائیہ کی وضاحت سے خود کلامی (Monologue) اور بیانیہ تکنیک کے خوبصورت رچاؤ کے ساتھ کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔

ندیم کے افسانوں میں ایک اور تکنیک بھی قابل ذکر ہے اور وہ یہ کہ کہانی بیان کرتے ہوئے وہ خاص جملہ یا تشبیہ سامنے لاتے ہیں اور پھر پورے افسانے میں موقع محل کے مطابق اس کی تکرار سے افسانے کی معنویت اور حسن بڑھاتے رہتے ہیں۔ جیسے

> نائن یوں ہنسنے لگی جیسے ٹین کے ڈبے میں کنکر ڈال کر اسے لڑھکا دیا جائے۔[105]

''ٹین کے ڈبے میں کنکر کے لڑھکنے'' کو اس سارے افسانے میں تقریباً دو تین جگہوں پر استعمال کیا گیا ہے جس سے افسانے کا تکنیکی حسن دوبالا ہو گیا ہے۔

''بڈھا'' میں بھی یہی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ لیکن ''بڈھا'' کا ابتدائیہ تکنیکی لحاظ سے منظریہ ہے جسے ندیم نے مہارت سے پیش کیا ہے کہ سب کچھ آنکھوں کے سامنے حرکت کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے بلکہ ہر لفظ نے ایک وجود اختیار کر لیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> جب منڈیروں پر پھدکتی ہوئی چڑیاں ایک دم پھر سے فضا میں ابھر جاتیں اور کھرلیوں کے قریب گٹھڑیاں بنے ہوئے بچھڑے اپنے لمبے لمبے کانوں کے آخری سرے ملا کر محرابیں سی بنا لیتے تو جھکی ہوئی دیواروں کے سائے میں بیٹھے ہوئے

> کسان مسکراتے اور خشک تمباکو کو ہتھیلیوں میں ملتے ہوئے یا کھیس کے دھاگوں میں
> بل ڈالتے ہوئے کہتے ''بابا عمرو کھانسا ہے!'' 106

علاوہ ازیں ''بڈھا'' میں بابا عمرو کی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات جمع کیے گئے ہیں جس سے بابا عمرو کی شخصیت سامنے آ جاتی ہے۔ اسلوب اور انداز میں افسانویت ہے۔ اس لیے تکنیکی لحاظ سے ہم ''بڈھا'' کو ''افسانوی خاکا'' کہہ سکتے ہیں۔

''ایک رات چوپال پر'' میں دیہاتیوں کی ضعیف الاعتقادی اور سائنسی ایجادات و انکشافات کے سلسلے میں ان کے رد و قبول کا دلچسپ قصہ ہے۔ تکنیکی انداز کسی حد تک انشائیہ کا ہے کیونکہ بے تکلف دوستوں کی محفل ہے اور بات سے بات بنتی چلی جا رہی ہے۔

تکنیکی لحاظ سے ندیم کے افسانوں کی ایک خوبی اس کی حُسن کاری بھی ہے جو ان کے اندازِ تحریر اور زاویہ نگاہ کے فنکارانہ ملاپ سے جنم لیتی ہے۔ ندیم ماحول کی تصویر میں دلکش رنگوں کے استعمال پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔ یوں بھی ان کے افسانوں میں پس منظر بننے والا علاقہ بذاتِ خود کشش انگیز ہے مگر موقع محل اور وہی فضا سے ہم آہنگ تشبیہات اور استعارات کا استعمال ندیم نے جس ندرت اور ژرف نگاہی سے کیا ہے وہ قابل دید ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

> کونے میں گودڑوں کے انبار سے صابی یوں اٹھی جیسے گرد آلود صدف سے موتی اچھل پڑے۔ میری طرف یوں دیکھا جیسے دیہاتی چھوکرے ہوائی جہازوں کو دیکھتے ہیں۔ شانوں اور گالوں پر چھائے ہوئے بالوں کا پیٹھ پر ڈھیر لگاتی دوسرے کونے میں یوں سرک گئی جیسے ناگن تالاب سے نکل کر جھاڑی میں گھس جائے۔
> (محدب شیشے میں سے) 107

> ان دنوں تم سچ مچ کنول کا پھول تھیں۔ تمھاری پتیوں پر اگر کوئی بوند گرتی تو صرف پھسل کر گر جانے کے لیے۔ تمھاری پنکھڑیوں کا ہلکا ہلکا گلابی رنگ جو مرمریں سفیدی میں مبہم سی جھلک مارتا تھا، بالکل شفق کے مشابہ تھا ـــ مگر تمھارا رونا تمھاری بے لوث ہنسی سے بھی زیادہ لذت آمیز تھا۔ تمھاری آنکھوں کی کٹوریاں

چھلکنے کے لیے پلکوں کی ایک جھپک کی محتاج نظر آتیں۔(بھری دنیا میں) [108]

وقار معصومہ کو یوں چوری چوری دیکھتا رہا جیسے اپنے مکان کی چھت پر کھڑا ہے۔[109]

تینوں یوں سنبھل بیٹھے جیسے ان کی تصویر اترنے والی ہے۔(گھر سے گھر تک) [110]

ندیم کے ہاں تشبیہات و استعارات اور امیجز کا وافر ذخیرہ موجود ہے جو ان کی افسانوی تکنیک میں نکھار پیدا کر دیتا ہے۔ تطبیق یعنی Identification کی تکنیک بھی ندیم کے ہاں ملتی ہے۔ اس تکنیک کے باعث قاری خود کو افسانے کی فضا کا حصہ تصور کرتا ہے اور اپنی ذات کو کرداروں سے ہم آہنگ کر کے افسانے کی روح کو اپنی شخصیت میں سمو لیتا ہے۔ یہ ایک خاص نفسیاتی کیفیت ہے جیسے

اس نے پلٹ کر شریف کی طرف دیکھا۔ دونشوں بھری آنکھیں اوپر فضا میں اٹھ کر شریف کے سامنے آ گئیں اور ان کی صاف پُتلیوں میں اسے اپنا عکس نظر آنے لگا۔ (چھاگل) [111]

اس کے سر پر دوسری گاگر رکھ دی گئی تو بیٹھ جائے گی بزدل اونٹنی کی طرح۔(جوانی کا جنازہ) [112]

فنی اعتبار سے احمد ندیم قاسمی کے افسانے گتھے ہوئے اور جدید تکنیک کے حامل ہیں۔ لیکن ان کی تکنیک یا موضوع میں تقلید کی بازگشت سنائی نہیں دیتی۔ یہ مقام بہت کم لوگوں کو نصیب ہے کہ وہ صاحب اسلوب ہوں اور تحریر پڑھتے ہی صاحبِ مضمون کا نام بولنے لگے۔ قاسمی صاحب یقینی طور پر موضوع، تکنیک اور اسلوب کے اعتبار سے یکتا بھی ہیں اور مقلد بھی نہیں۔ بلکہ ان کے تکنیکی تجربات افسانے کی دنیا میں الگ سے ان کی شناخت کراتے ہیں۔ ان کا اسلوب ان کے موضوعات کی سرشت سے جنم لیتا ہے۔ اسی لیے وہ بجا طور پر فطری آہنگ کے علمبردار کہے جا سکتے ہیں۔

قاسمی کا افسانہ ''ہیرو شیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد'' کرب، اذیت اور احساس کی عبرتناک موت کا المیاتی اظہار ہے۔ جنگ کسی سطح کی بھی ہو، انسان کو کچھ نہیں دیتی۔ بقا کی جنگ لڑنے والے بھی فنا کا ایندھن بن جاتے ہیں اور فنا کی جنگ لڑنے والے بسا اوقات اپنی زندگیوں کے ساتھ احساس کی

موت کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔

دوسری جنگ عظیم میں ہلاکتوں کی تاریخ بڑی المناک ہے۔ دنیا بھر میں جنگ کے خلاف لکھا گیا۔ فتح محمد ملک اس افسانے کے سلسلے میں یوں رقم طراز ہیں:

> احمد ندیم قاسمی نے یوں تو اپنے متعدد افسانوں میں اور اپنی ذہنی نشو ونما کے اہم موڑ پر جنگ کی ماہیئت اور اثرات پر تخلیقی غور وفکر کیا ہے مگر طویل مختصر افسانہ ''ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد'' میں انہوں نے اپنے معاشرے پر جنگ کے اثرات کو جس ہمہ گیر انداز میں اور جس فنکارانہ صناعی کے ساتھ پیش کیا ہے وہ ندیم کے ہاں ہی نہیں بلکہ اردو افسانے میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔[113]

شمشیر دیہی زندگی کا ایک نمائندہ کردار ہے۔ اتنی زمین ہے کہ وہ اپنے بیٹے دلیر سمیت آسودہ زندگی گزار سکے۔ مگر اچانک دلیر کی شادی کے لیے مہاجن سے قرضہ ایک مسئلہ بن گیا۔ پھر اس پر مستزاد یہ کہ دریائے سندھ سے نکلنے والی نہر نے شمشیر کی زمینوں کو بنجر کر دیا۔ یہی ضرورت دلیر کو دوسری جنگ عظیم کی آگ میں دھکیل دیتی ہے۔ دلیر کی بیوی شاداں جنگ کی ہولناکیوں کی خبریں سنتی ہے۔ اسے یقین ہے کہ جنگ بند ہو گی تو اس کا میاں دلیر لوٹ آئے گا۔ شمشیر روزانہ گاؤں کے بڑوں کے ساتھ بیٹھ کر جنگ پر تبصرے کرتا ہے۔ پھر خبر آتی ہے کہ جاپان جنگ میں کود آیا ہے۔ اور پھر ایک ہولناک خبر ملتی ہے کہ اتحادیوں نے ہیروشیما پر ایٹم بم گرا دیا ہے۔ جنگ ہوگئی بند مگر دلیر قید ہو گیا۔ یہاں سے کہانی موڑ لیتی ہے:

> دلیر کی قید شاداں کی امیدوں کی ٹہنی کو خشک کرنے کے بجائے پرانی نہر سے پانی سینچنے لگتی ہے۔ قوی شمشیر کی ٹانگیں لرزیدہ ہو جاتی ہیں۔ اس کے بدن کے ساتھ اس کا احساس بھی گھائل ہونے لگتا ہے اور لاکھوں جاپانیوں کو پل بھر میں ہڑپ کر کے اس کے بیٹے دلیر کو آزادی دلانے والا ایٹم بم بھی اس کے زخموں کا مرہم نہیں بنتا۔[114]

جنگ بند ہو جاتی ہے۔ دلیر جاپانیوں کی قید سے رہا ہو کر گھر آنے کی خبر دیتا ہے۔ مگر

''مگر تم کہاں جا رہے ہو؟'' بوڑھا شمشیر پٹواری سے پوچھتا ہے۔

''میں یہاں سے دور جا رہا ہوں ہمیشہ کے لیے''

''کیوں! خیریت---؟''

''خیریت'' --- پٹواری کے ہونٹوں پر ایک زہریلی مسکراہٹ نمودار ہوئی ہے اور وہیں چمٹ کر رہ گئی۔

''خیریت --- امن کی طرح بے معنی لفظ --- امن کے لفظ سے معنی نچوڑنے کے لیے ماسکو میں مالوتوف یا برنز اور جیون کانفرنس ہو رہی ہے۔ اور تمھیں خیریت کا مطلب سمجھانے کے لیے وہ مجمع تمھارا منتظر کھڑا ہے۔ جاؤ بابا --- تم جو ہر کسی کا مذاق اڑاتے تھے، تم جو بڑی بڑی خبریں سننے کے شوقین تھے۔ تم ہنسنے ہنسانے کے سوا کچھ جانتے ہی نہ تھے جاؤ اس مجمع میں دادا شہباز سے پوچھو، خیریت کیا چیز ہے اور پھر اپنے گھر جانا۔ وہاں کہیں طاق پر تمھارے بیٹے کا تار پڑا ہوگا وہ آ رہا ہے ---۔ اور پھر پکارنا شاداں شاداں بیٹی ---۔ تمھاری وہ شاداں بیٹی جو ہیروشیما پر بم گرائے جانے کی منتظر تھی۔ تمھارے پڑوسی کے ساتھ بھاگ گئی ہے --- پھر تمھاری تجوری کھول کر وہ روپیہ گننا جو تم نے جنگ کی برکت سے کمایا ہے، تمھیں خیریت کے تمام معنی از بر ہو جائیں گے۔[115]

ایک اور بم گرتا ہے اور شمشیر کا گھر ہیروشیما کی طرح بھک سے اُڑ جاتا ہے۔ اس کے احساسات، خیالات سب کچھ غرق ہو جاتے ہیں۔ اس کے شعور کا ہیروشیما، اس کی خوشیوں اور غموں کا ہیروشیما، دیہات کی روایتی تہذیب کا ہیروشیما۔ ایک ایٹم بم سب کچھ تباہ کر دیتا ہے اور بوڑھے شمشیر کی ٹانگوں سے کھڑے ہونے کی طاقت بھی چھین لیتا ہے۔

اسلوب احمد انصاری ان کے افسانے کے بارے میں کہتے ہیں کہ''ہر افسانے کی تعمیر کسی نہ کسی ایسے حادثے پر کی گئی ہے جو انسانی روابط کے ڈھانچے کو بہت دیر تک اور بہت دور تک متاثر کرتا ہے۔''[116]

احمد ندیم قاسمی کے ہاں رومانوی ترقی پسندانہ، نفسیاتی ٹریٹمنٹ کے رویے کے ساتھ ساتھ عورت کی تفہیم کے مختلف پہلو بھی موجود ہیں۔ دیہات کے حوالے سے ندیم کے یہاں زیادہ تر دیہات کی مظلوم اور غریب لڑکیوں کو موضوع بنایا گیا ہے جن کا جاگیرداروں کے ہاتھوں استحصال ہوتا ہے مثلاً رانی،

میرا دیس، سانولا، اصول کی بات۔

شہر کے حوالے سے ندیم نے عموماً عورت کو اس وقت موضوع بنایا کہ جس وقت اس کی عزت طاقتور طبقوں کے ہاتھوں محفوظ نہیں۔ قاسمی نے اپنے افسانوں میں ان طریقوں کو بے نقاب کیا ہے کہ جن کے ذریعے وہ معصوم لڑکیوں کا شکار کرتے ہیں۔ اس موضوع پر ان کے افسانے رئیس خانہ اور سفید گھوڑا ہیں۔

> عورت کے حوالے سے طوائف کے بارے میں ندیم کا رویہ ترقی پسندوں کے منشور کے مطابق ہے اور بھٹکے ہوئے نسوانی کرداروں میں بھی اچھی خصوصیات تلاش کر لیتا ہے۔[117]

اقتباس کے ثبوت میں بدنام، آئینہ، ہیر رانجھا، کنجری اور آتش گل پیش کیے جا سکتے ہیں۔

ندیم نے اپنے افسانوں میں غریب گھرانوں کی لڑکیوں کی شادی کے مسئلے کو بڑی اہمیت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثلاً ایک افسانے میں بیٹیوں کی بروقت شادی پر زور دیتے ہیں:

> لوگو! بیٹیوں کی آنکھوں میں چور بتیاں جلتے دیکھو تو انھیں فوراً کہیں چلتا کر دو چاہے انھیں گٹھڑی میں باندھ کر کسی کے دروازے پر ڈال آؤ۔ چور بتّی جلتی رہے تو مصالحہ ختم ہو جاتا ہے اور دنیا اندھیر ہو جاتی ہے۔ دنیا بھر کے ماں باپ کے لیے ہر بیٹی کی عمر چودہ نہیں تو زیادہ سے زیادہ پندرہ برس ہونی چاہیے۔ اس کے بعد بیٹی مرجاتی ہے اور عورت پیدا ہو جاتی ہے۔ (بیٹے بیٹیاں)[118]

اس موضوع پر ان کے دیگر افسانوں میں ''ماسی گل بانو''، ''اکیلی'' اور ''سناٹا'' وغیرہ ہیں۔

عورت کے مسائل کی پیش کش کے ساتھ احمد ندیم قاسمی کے ہاں عورت محبت کا استعارہ ہے مگر عورت اپنی ذاتی حیثیت میں اعتبار نہیں پاتی۔

احمد ندیم قاسمی کے فن میں تازگی ہے۔ انھوں نے جدید تکنیک، شعور کی رو سے بھی کام لیا ہے۔ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کہتے ہیں:

انسان دوستی کے گہرے جذبے کے ساتھ حقیقت یا سچائی کے اندر اترنا اور حقیقت یا سچائی کی روح کو پانا اور اسے اپنے وجود میں جذب کر کے جمالیاتی صورت میں پیش کرنا ہی بڑی بات ہوتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے یہی کارنامہ انجام دیا ہے اور اکثر موضوع کو ایک ٹھوس حسی تجربہ، ایک ٹھوس نیا واقعہ، ایک ٹھوس جمالیاتی فینومینن (Aesthetic Phenomenon) بنا دیا ہے۔ کہانی پڑھتے ہوئے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ تخلیقی عمل میں کہانی کار نے واقعات کے نشیب و فراز اور کرداروں کے احساس اور جذبے، حسیات اور ان کے نفسیاتی عوامل کو خوب جانا بوجھا ہے۔[119]

جبکہ ڈاکٹر وزیر آغا کے مطابق:

احمد ندیم قاسمی زندگی کے ایک زیرک ناظر ہیں اور ان کا فن زندگی کے ارضی پہلوؤں کا ایک خوبصورت عکس پیش کرتا ہے۔ لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی لطافت، رفعت اور ملائمت بھی ہمہ وقت موجود ہے۔[120]

vii۔ غلام عباس

غلام عباس نے 1925ء میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا جب اردو ادب میں روسی، انگریزی اور فرانسیسی افسانوں کا تراجم کا آغاز ہو چکا تھا، جن سے اردو افسانہ بالواسطہ متاثر ہو رہا تھا۔ تاہم غلام عباس نے 1939ء سے قبل لکھے ہوئے افسانے کو اس لیے مسترد کر دیا تھا کہ وہ زیادہ تر مغربی افسانوں سے ماخوذ تھے یا مرکزی خیال غیرملکی افسانوں سے لیا گیا تھا۔[121] غلام عباس نے جب افسانہ نگاری کا آغاز کیا، اس وقت رومانوی افسانے لکھنے کا عام رواج تھا۔ تاہم غلام عباس نے رومانویت اور مثالیت سے الگ رہ کر حقیقت نگاری کے رجحان کو اختیار کیا۔ کیونکہ حقیقت نگاری ہی اس دور میں عالمی ادب کا غالب رجحان تھا اور غلام عباس اس دور کے معروف حقیقت نگاروں سے گہرے طور پر متاثر تھے۔ غلام عباس نے مغربی ادب خصوصاً روسی اور فرانسیسی ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور ان کے پسندیدہ ادیب مزاجاً حقیقت نگار تھے۔ اس لیے غلام عباس پر ان مقتدر ادیبوں کا اثر ہونا فطری امر تھا۔ پھر اردو ادب میں 1936ء اور

1937ء کے درمیان رومانویت کا ردعمل شروع ہو چکا تھا اور اس کی جگہ حقیقت نگاری نے لینی شروع کر دی تھی۔ ''انگارے'' کی اشاعت کے ساتھ ساتھ پریم چند کی اصلاح پسندی اور ترقی پسندی تحریک کا ہیجان خیز دور تھا۔ نیز ان کا اپنا تعلق بھی غریب گھرانے سے تھا۔ان تمام عوامل نے انہیں افسانہ نگاری میں اپنی سمت متعین کرنے میں مدد دی۔

غلام عباس کے افسانے فن اور تکنیک دونوں لحاظ سے نظرانداز نہیں کیے جا سکتے۔ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے، تو بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

> غلام عباس نے مسائلی افسانے نہیں لکھے۔ بلکہ ان انسانی صورتوں (Situations) کی کہانیاں لکھی ہیں جو آفاقی اور ابدی ہیں۔ اس لیے انکے افسانے وقت کے ساتھ اپنی دلچسپی نہیں کھوتے بلکہ اسی طرح تروتازہ اور زندہ رہتے ہیں۔[122]

سویامانے یاسر کے خیال میں ''عام انسانوں کی بے بسی کا ذکر ہی غلام عباس کے افسانوں کا ایک اہم موضوع قرار دیا جاسکتا ہے۔''[123]

وہ لطیف و نازک تاثرات کے حامل متنوع موضوعات کے گرد اپنی کہانیوں کے تانے بانے بنتے ہیں۔عموماً متوسط طبقے کی شہری یا دیہی زندگی ان کا مرکز بنتی ہے۔ ان کے ہاں مثالیت یا انتہا پسندی کی بجائے فطرتِ انسانی کی عکاسی ملتی ہے۔ انہوں نے اپنے اردگرد کے ماحول سے موضوعات اور مواد کا انتخاب کیا ہے اسی لیے ن۔م۔راشد نے انہیں بجا طور ر''چھوٹے آدمی کا داستان گو'' قرار دیا ہے[124]۔ سویامانے یاسر نے غلام عباس کے افسانوں کو موضوعاتی سطح پر تقسیم کرتے ہوئے بتایا کہ ثنویت کے حوالے سے ''اوورکوٹ''، ''اس کی بیوی'' جیسے افسانے ہیں، منافقت کے حوالے سے ''بندر والا''، ''آنندی''، ''تنکے کا سہارا''، ''دو تماشے'' جیسے افسانے ہیں۔ اور زندگی کی مجبوریوں سے بے بس ہونے والے انسان کا ذکر ''ناک کاٹنے والے''، ''فینسی ہیئر کٹنگ سیلون''، ''کتبہ''، ''جواری''، ''بحران''، ''چکر'' میں نظر آئے گا۔ غلام عباس نے مختلف النوع موضوعات پر افسانے تحریر کیے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں یکسانیت کا احساس نہیں ہوتا۔ وہ خود تسلیم کرتے ہیں:

> میں نے ہمیشہ جو موضوع بھی چنا، اس بات کا خاص التزام رکھا کہ میں اسے پہلے نہ بیان کر چکا ہوں۔ اسی لیے بعض لوگ میرے افسانوں میں تنوع پاتے ہیں۔ اور کسی ایک موضوع پر لکھنے کا لیبل مجھ پر نہیں لگا ہے۔[125]

غلام عباس کے افسانوں کے مطالعے سے ایک بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ انہوں نے زیادہ تر کرداری افسانے تحریر کیے ہیں۔ تاہم ان کے افسانوں کے مرکزی کردار اتنے اہم نہیں جتنے وہ ضمنی کردار جن سے ان کے افسانوں میں زندگی کا پورا میلہ رواں دواں نظر آتا ہے۔ اس میلے میں طرح طرح کے لوگ آتے جاتے ہیں۔ سرکاری افسر، کلرک، فنکار، کالجوں کے طلبہ و طالبات، اخباروں کے نمائندے، نرسیں، اینگلو انڈین لڑکیاں، مزدور پیشہ لوگ، بیمہ ایجنٹ، خوانچہ فروش، عشق میں شعر کہنے والے، گودیوں کھلانے والے پرانے نوکر اور مامائیں، نمازی، پرہیزگار، کسان ...... وغیرہ۔ غرض غلام عباس کی دنیا اس بے پناہ خلقت سے بھری پڑی ہے۔ غلام عباس کردار نگاری کو افسانہ نگاری کا اہم عنصر قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> جہاں تک میری افسانہ نویسی کا تعلق ہے میں خام مواد بڑی حد تک زندگی ہی سے لیتا ہوں۔ کہانی لکھنے کے لیے مجھے ایک کردار کی جستجو ہوتی ہے یہ کردار سچ مچ کا یعنی گوشت اور پوست کا بنا ہونا چاہیے۔ میں اسے اپنے ذہن میں تخلیق نہیں کرتا بلکہ وہ مجھے زندگی ہی میں مل جاتا ہے۔ میرا اس پر کچھ قابو نہیں ہوتا اور نہ میں اپنے نظریات اس کی زبان سے کہلواتا ہوں۔ میں تو چپکے چپکے خود اس کی باتیں سنتا اور اس کے اعمال و افعال کو دیکھتا رہتا ہوں اور یوں رفتہ رفتہ میں اس کے مزاج کو کچھ کچھ پہچاننے لگتا ہوں۔ کردار سے افسانہ نگار کی اسی جان پہچان کو میں دراصل کردار نگاری سمجھتا ہوں۔[126]

غرض غلام عباس کے ہاں کردار نگاری پر زیادہ زور ملتا ہے۔ ایک افسانے میں مختلف کردار ابھرتے ہیں۔ ہر کردار اپنی ساخت اور لباس کے اعتبار سے یوں سامنے آتا ہے جیسے کیمرے سے بنائی کوئی تصویر۔ تاہم غلام عباس کا کمال یہ ہے کہ وہ کرداروں کے ساتھ معاشرتی حقائق رفتہ رفتہ اس طرح شامل کرتے جاتے ہیں کہ کیمرے سے بنائی ہوئی تصویریں حرکت کرتی، کچھ سوچتی اور کسی نہ کسی جبر کے

تحت کش مکش کا شکار نظر آنے لگتی ہیں۔ خاموش چہرے بولتے ہیں اور بولتے ہوئے چہرے خاموش ہو جاتے ہیں۔ گویا غلام عباس کے ہاں نیچرلزم اور سرئیلزم کی ایک امتزاجی کیفیت موجود ہے۔ یعنی سرئیلزم کی تحریک جو خارجی حقیقت کو نظر انداز کر کے صرف داخلی اور غیر شعوری کیفیات کو اہمیت دیتی تھی اور نیچرلزم جو صرف خارجیت پرستی میں مبتلا تھی اور سامنے کی حقیقت پر یقین رکھتی تھی۔ غلام عباس نے ان دونوں کو ایک جگہ کر کے تصویر مکمل کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں وہ کافی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ غلام عباس کے ہاں اگر چہ زیادہ توجہ خارجی ساخت پر ہے اور اس خارجیت میں بھی ان کی توجہ ماحول اور منظر نگاری سے زیادہ کردار نگاری پر محسوس کی جا سکتی ہے۔

ان کے افسانوں کے ذریعے ہم مختلف کرداروں سے ملتے ہیں۔ اور ان کے مختلف انداز، سوچ، لباس، وضع قطع، طور طریق ہر ایک سے تفصیلی طور پر متعارف ہوتے ہیں۔ جیسے

> اس کی عمر پچاس کے لگ بھگ تھی۔ ہاتھ پیر ابھی مضبوط تھے۔ معلوم ہوتا تھا جوانی میں صحت بہت اچھی ہوگی۔ اس کا لباس گرمی، سردی، ہر موسم میں، قریب قریب ایک ہی وضع کا تھا۔ کھدر کا کرتا، موٹی ململ کی دھوتی، چارخانے کا کپڑے کا کوٹ، سر پر سیاہ کرسٹی ٹوپی، پاؤں میں زری کا جوتا ...... علاوہ ازیں ایک پرانا چھاتا جس کی موٹھ ہاتھی دانت کی اور فیشن ایبل بنی ہوئی تھی، اس کے لباس کا جزو بن گئے تھے۔ (چکر) [127]

> یہ شخص درمیانے قد اور چھریرے بدن کا تھا۔ شربتی آنکھیں جن میں سرمے کے ڈورے، سفید رنگت، چھوٹی چھوٹی مونچھیں، چہرے پر چیچک کے مٹے مٹے سے داغ، دانت پانوں کے کثرت استعمال سے سیاہی مائل سرخ ہو گئے تھے۔ گھنگھریالے بال جو ہر وقت آنولے کے تیل میں بسے رہتے، بائیں طرف سے مانگ نکلی ہوئی، دائیں طرف کے بال ایک لہر کیصورت میں پیشانی پر پڑے ہوئے، ململ کا کرتا جسمیں سونے کے بٹن لگے ہوئے، گلے میں چھوٹا سا تعویذ سیاہ ڈورے میں بندھا ہوا۔ اس کا کرتا ہمیشہ اجلا ہوتا مگر دھوتی عموماً میلی۔ سردیوں میں اس لباس پر ایک پرانا سرخ دوشالہ زری کے حاشیے والا اوڑھ لیا کرتا۔ اس کی

> حرکات میں بلا کی پھرتی تھی جتنی دیر میں کوئی مشاق سے مشاق جواری ایک دفعہ تاش پھینٹے اور بانٹے، یہ اتنی دیر میں کم سے کم دو دفعہ تاش پھینٹتا اور بانٹ لیتا تھا۔(جواری) 128

غلام عباس کے یہ کردار صرف ظاہری حیثیت ہی میں سامنے نہیں آتے بلکہ ان کی داخلی حیثیت بھی افسانے میں مختلف حصوں سے بار بار جھلکتی ہے اور یوں کردار کے ظاہری خدوخال کے ساتھ ساتھ داخلی کیفیت بھی جزئیات کے ساتھ سامنے آ جاتی ہے اور غلام عباس بڑی غیر جانبداری کے ساتھ کرداروں کو پیش کرتے ہیں۔ اور اس لحاظ سے غلام عباس منفرد افسانہ نگار ہیں۔

> یہ لوگ تھانے سے یوں نکلے جیسے اپنے کسی بڑے ہی عزیز قریبی رشتے دار کو دفن کر کے قبرستان سے نکلے ہوں۔ تھانے سے نکل کر کوئی سو گز تک تو وہ چپ چاپ گردنیں ڈالے چلا کیے۔ اس کے بعد نکو نے یکبارگی زور کا قہقہہ لگایا۔ اتنے زور کا کہ وہ ہنستے ہنستے دہرا ہو گیا۔ ''کیوں دیکھا!'' اس نے کہا ''نہ چالان، نہ مقدمہ، نہ قید، نہ جرمانہ! میں نہ کہتا تھا، اسے مذاق ہی سمجھو'' (جواری) 129

غلام عباس فکشن میں تجربات کے قائل نہ تھے۔ تاہم ان کے افسانوں میں تکنیکی تنوع نظر آتا ہے اور تکنیک کے یہی تجربات ان کے افسانوں کے تاثر کو بڑھا دیتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے کئی افسانے پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً ''ناک کاٹنے والے''۔ اس افسانے کو گفتگو ہی میں بیان کیا گیا ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے نہ صرف موضوع کی تشریح ہو گئی ہے بلکہ کرداروں کی باتوں اور لہجے ہی سے تمام جذبات و احساسات کی وضاحت بھی ہو جاتی ہے۔ یہ افسانہ دراصل طوائف کے موضوع پر دلچسپ طنزیہ افسانہ ہے۔ جس میں تین ایسے آدمیوں کی کہانی بیان کی گئی ہے جو طوائفوں کو ان کے گناہ کی سزا دینے کے لیے ان کی ناک کاٹتے پھرتے ہیں۔ افسانے کی خوبی یہ ہے کہ مصنف اصلاح معاشرہ کی مخالفت یا موافقت میں کچھ نہیں کہتا بلکہ قاری کو خود نتیجہ اخذ کرنے کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔ کہانی کا اصل حسن ''سازندوں'' سے پٹھان قاتلوں کی گفتگو اور سلوک ہے۔ یا پھر اس تلخ حقیقت کا اظہار کہ طوائف کی زندگی میں یہ دھمکی اور اقدام غیر معمولی بات نہیں اور نہ یہ متعین ہو سکتا ہے کہ اتنے سارے ''تماش بینوں'' میں

سے کس 'مہربان' نے یہ مہمان بھیجے تھے۔

''یہ پٹھان ضرور کسی کے بھیجے ہوئے ہیں۔'' رنگ علی نے حسین بخش سے کہا۔

''مگر کس کے؟'' حسین بخش نے کہا......

''ہو نہ ہو، یہ چکر والے حاجی کی کارستانی ہے'' رنگ علی نے کہا ''وہ بڈھا نکاح کے لیے بائی جی کے پیچھے پڑا ہوا تھا۔''......

''یا شاید یہ نواب صاحب کی بدمعاشی ہے'' رنگ علی نے کہا ''اس کو یہ چڑ تھی کہ ظفر صاحب کیوں آتے ہیں۔''......

''کہیں یہ اس فیض آباد کے کنگلے تعلقہ دار کی شرارت نہ ہو جس کو بائی جی نے بے عزت کر کے مکان سے اتار دیا تھا''......

''میں جانوں، یہ راؤ صاحب کا کیا دھرا ہے۔ وہ کانا مارواڑی جو بائی جی کو بنارس لے جانا چاہتا تھا......''[130]

''آنندی'' کی تکنیک عام افسانوں سے مختلف ہے۔ یہ افسانہ اجتماعی لاشعور کی اچھی مثال ہے۔ اس میں ایک بڑے نفسیاتی نکتے کا اجتماعی لاشعور کے حوالے سے تجزیہ کیا گیا ہے۔ ممتاز شیریں نے اسے اجتماعی افسانوں کے زمرے میں شامل کیا ہے۔ افسانہ بیانیہ تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ افسانہ ایک شہر کے اجڑ کر دوبارہ بننے کی دلکش داستان ہے۔ جس میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ افسانہ کی تکنیک اس وقت خوبصورت موڑ لیتی ہے جب شہر کے بس جانے پر کہانی کا خاتمہ نہیں ہوتا بلکہ ایک پورے دائرے میں گھوم کر کہانی پھر نقطۂ آغاز پر واپس آ جاتی ہے۔ ن۔م۔راشد کے مطابق غلام عباس نے کہانی میں ایک عورت کے گرداگرد جس طرح ایک شہر، ایک پورے شہر کی تعمیر منزل بمنزل دکھائی ہے وہ ایک طرف تو پوری تہذیبی ترقی کی تمثیل ہے، اور دوسری طرف اخلاق کے ان نیک دل اور نیک نیت نگہبانوں پر ایک خندہ تضحیک بھی جو ہر تجربے کے باوجود یہ سمجھتے ہیں کہ گناہ کو اگر شہربدر یا انسان بدر کر دیا جائے تو ہمیشہ کے لیے روپوش ہو جاتا ہے اور پھر کبھی سر نہیں اٹھاتا، نیز قانون کے ایک ہی تازیانے سے ہر بدی کو ہمیشہ کی نیند سلایا جا سکتا ہے۔

''آنندی'' کا مرکزی کردار شہر ہے جبکہ ضمنی کرداروں میں طوائف اور اس کے رزق کا آرکسٹرا،

شرفاء جو اس ادارے کے محافظ ہیں، تیسرے وہ خوانچے، ٹھیلے والے اور دکاندار ہیں جن کا دھندا طوائف کے پیشے سے مشروط ہے، اور چوتھے وہ مصلحین اخلاق اور قراردادیں پیش کرنے والے باثر افراد جن کی سوچ میں سطحیت اور عمل میں ریاکارانہ گرمجوشی ہے۔ غلام عباس نے ان چاروں کرداروں کے گرد پھیلی ہوئی دنیا کو نہایت انہماک اور دیدہ ریزی سے اپنی اس کہانی میں سمیٹ لیا ہے۔ کہانی کا آغاز بلدیہ کے اجلاس سے ہوتا ہے جہاں ملک وقوم کے ''سچے خیرخواہ'' تقریریں کر رہے ہیں اور بیس سال کے بعد کہانی کے اختتام پر بھی نئی بستی کی خاک سے ابھرنے والے مصلحین اخلاق پھر تقریریں کر رہے ہیں:

> معلوم نہیں، وہ کیا مصلحت تھی، جس کے زیراثر اس ناپاک طبقے کو ہمارے اس قدیمی اور تاریخی شہر کے عین بیچوں بیچ رہنے کی اجازت دے دی گئی۔ [131]

غلام عباس کا افسانہ ''اوورکوٹ'' ان کے کامیاب افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ یہ بظاہر سیدھا سادا بیانیہ تکنیک میں لکھا گیا افسانہ ہے تاہم اس میں ڈرامائی کیفیت بہت زیادہ ہے۔ بعض مختلف مناظر ڈرامائی انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور افسانے کا اچانک اور غیرمتوقع انجام بھی ڈرامائی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے اور قاری حیران وششدر رہ جاتا ہے۔ قاری کا ذہن اس انجام کے لیے آمادہ نہیں ہوتا لیکن افسانے میں حیرت واستعجاب کا عمل شعوری نہیں، بلکہ فطری ہے اور نہ کسی منصوبے کے تحت ہے۔

یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو ظاہرداری کا بھرم قائم رکھنے کے لیے امارت کا ڈھونگ رچاتا ہے اس کی ظاہری خوبصورت اور دلکش شخصیت کی بنا پر اس کی اصل شخصیت اور اندرونی کیفیت ہمارے سامنے نہیں آسکی۔ بلکہ وہ مستقل ایک غلاف میں لپٹی رہتی ہے۔ افسانے کا نوجوان نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور طبقاتی شعور کا شکار ہے۔ لیکن زندگی بھر اعلیٰ طبقے میں شامل ہونے کے خواب دیکھتا ہے۔ وہ وسائل کے محدود ہونے کی بنا پر اپنی خواہشات کی تکمیل سے قاصر ہے۔ وہ بلندی کو چھونے کے لیے تصنع اور بناوٹ کی سیڑھی کا سہارا لیتا ہے۔ وہ زندگی کی جن آسودگیوں سے محروم ہے ان کے حصول کے لیے اپنی اصلی شخصیت کو بناوٹ اور فریب کے خول میں چھپا لیتا ہے۔ اس لیے محمد حسن عسکری نے کہا تھا کہ ''غلام عباس کے کردار دوہری شخصیت کے مالک ہیں۔'' [132]

درحقیقت غلام عباس نے اسی قسم کے کرداروں کے ذریعے اس معاشرتی تضاد کو افسانوں کا

موضوع بنایا ہے، جو ہماری زندگی میں ناسور کی مانند پھیل چکا ہے۔ غلام عباس اپنے نشترِفن سے اس ناسور کو چیر دیتے ہیں۔ وہ حقیقی زندگی کی عکاسی کے لیے اس کے اصل چہرے پر چڑھے ہوئے ماسک یا نقاب کو نوچ ڈالتے ہیں۔ انور سدید نے غلام عباس کے ایسے کرداروں کو گلیشئر سے تشبیہہ دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> غلام عباس کے نزدیک ہر کردار ایک بڑے گلیشئر کی طرح ہے جس کا تین بٹا چار حصہ سطحِ آب کے نیچے چھپا ہوتا ہے اور صرف ایک چوتھائی حصہ سطحِ آب کے اوپر دکھائی دیتا ہے۔ غلام عباس افسانے کی ابتدا میں سطحِ آب پر نظر آنے والے محدود سے حصے کو بھی افسانے میں متعارف کراتا ہے لیکن آہستہ آہستہ جب افسانہ آگے سرکتا ہے تو نیچے چھپا ہوا معتد بہ حصہ بھی اپنے تمام رموز و اسرار آشکار کرنے لگتا ہے۔[133]

چنانچہ اوورکوٹ اترتے ہی اس بظاہر خوش پوش نوجوان کی روح ننگی ہو کر سامنے آجاتی ہے:

> اوورکوٹ اتارا گیا تو نیچے سے بہت بوسیدہ اونی سویٹر نکلا جس میں جا بجا بڑے بڑے سوراخ تھے۔ ان سوراخوں سے سویٹر سے بھی زیادہ بوسیدہ اور میلا کچیلا ایک بنیان نظر آ رہا تھا۔ نوجوان سلک کے گلوبند کو کچھ اس ڈھب سے گلے پر لپیٹے رکھتا تھا کہ اس کا سارا سینہ چھپا رہتا تھا۔ اس کے جسم پر میل کی تہیں بھی خوب چڑھی ہوئی تھیں۔ ظاہر ہوتا تھا کہ وہ کم سے کم پچھلے دو مہینے سے نہیں نہایا۔ البتہ گردن خوب صاف تھی۔ اور اس پر ہلکا ہلکا پوڈر لگا ہوا تھا۔ سویٹر اور بنیان کے بعد پتلون کی باری آئی۔ شہناز اور گل کی نظریں پھر بیک وقت اٹھیں۔ پتلون کو پیٹی کے بجائے ایک پرانی دھجی سے جو شاید نکٹائی ہو گی خوب کس کر باندھا گیا تھا۔ بٹن اور بکسوئے غائب تھے۔ مگر چونکہ یہ حصے اوورکوٹ کے نیچے رہتے تھے اس لیے لوگوں کی ان پر نظر نہیں پڑتی تھی۔[134]

اس طرح اوورکوٹ اس تصنع، فریب اور تضاد کی علامت بن جاتا ہے جو طبقاتی معاشرے میں رہتے ہوئے خواہشات کی ناآسودگی کے باعث انسان کے ظاہر و باطن میں پیدا ہو جاتا ہے۔ ''اوورکوٹ''

کے خوش باش نوجوان کی گفتگو اور انگریزی زبان میں ادا کیے گئے چند جملے اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ وہ تعلیم یافتہ نوجوان ہے اور انگریزی الفاظ اور جملوں کے برمحل استعمال سے بخوبی واقف ہے۔ نیز وہ انگریزی تہذیب و تمدن سے کافی حد تک متاثر ہے۔ اس کا اوورکوٹ، مفلر، فلیٹ ہیٹ، چھڑی گھماتے ہوئے مٹرگشت کرنا انگریزی تہذیب کی تقلید کو ظاہر کرتا ہے۔ نوجوان کی گفتگو، لباس اور چال ڈھال کا نفسیاتی تجزیہ ثابت کرتا ہے کہ وہ مغربی تہذیب سے از حد متاثر ہے اور اپنی مشرقی تہذیب کو مغربی تہذیب کے غلاف میں لپیٹے ہوئے ہے لیکن یہ ملمع سازی زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ سکتی۔ جس طرح بارش میں میک اپ ڈھل جاتا ہے اسی طرح نوجوان کی اصلیت چند لمحوں میں سامنے آ جاتی ہے۔ تاہم اس کے اودوکوٹ کا صاف ستھرا ہونا، کالروں کی تہہ کا جما ہونا، کاج میں پھول لگانا، فلیٹ ہیٹ کا ٹیڑھا رکھنا، اس کی سلیقہ شعاری، ذہنی صفائی ور مزاج کی آراستگی کا مظہر ہے۔ اس نے شخصیت کی بدنمائی کو نہایت سلیقے سے اوورکوٹ کے اندر چھپا رکھا ہے۔ بالوں میں مانگ، جیب میں کنگھی اور رومال کا ہونا ہمارے مؤقف کے مزید تائید کرتے ہیں۔

یہاں یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ ''اوورکوٹ'' کا خوش لباس نوجوان ایک نیک دل انسان ہے۔ وہ نہ صرف انسانوں بلکہ جانوروں سے بھی محبت کرتا ہے۔ وہ انسانوں کے ہجوم کو دیکھ کر خوش ہوتا ہے اور سردی میں ٹھٹھرتے ہوئے بلی کے بچے کو پیار کرتا ہے اور کہتا ہے: 'پُور لِٹل سول'' 135

Poor little soul سے اس کے جذبۂ ترحم اور ہمدردی کی بخوبی ترجمانی ہوتی ہے۔ غرض ''اوورکوٹ'' نہ صرف تکنیکی بلکہ موضوعاتی سطح پر بھی اردو کے بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔

تکنیکی لحاظ سے افسانہ ''دھنک'' قابل ذکر ہے۔ اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں چھوٹے چھوٹے واقعات کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ اس سے پوری کہانی مرتب ہو گئی ہے۔ اور یہی غلام عباس کے فن کا کمال ہے۔ ''دھنک'' میں کوئی واضح اور مربوط پلاٹ نہیں ہے۔ اس کے باوجود واقعات کو یکے بعد دیگرے اس انداز سے اور ترتیب سے پیش کیا گیا ہے کہ اس سے پورے معاشرے کی تصویر بن گئی ہے اور طنز واضح ہو کر سامنے آ گیا ہے۔ اس افسانے کی مثال فن خشت سازی یعنی موزائیک سے دی جا سکتی ہے۔ جس میں مختلف رنگوں کے چھوٹے چھوٹے خشت کو اس ترتیب سے

نصب کیا جاتا ہے کہ پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ اگرچہ افسانہ خالص سیاسی نوعیت کا ہے لیکن اسے سیاسی افسانہ نہیں کہہ سکتے۔ اس لیے کہ اس میں سیاست اور مذہب شروع سے آخر تک پس منظر میں رہتا ہے۔ مصنف کا اصل مقصد ملائیت اور دقیانوسیت پر طنز کرنا ہے۔

''دھنک'' میں پہلے مستقبل (بیسویں صدی کے اواخر کی ایک شب) کا نقشہ پیش کیا جاتا ہے اور وہاں ہوٹل ''موہن جو داڑو'' کی محفل کی مصوری کی گئی ہے۔ پھر کہانی آگے چلتی ہے کہ معاشرے میں بہت سی تبدیلیاں آتی ہیں۔ ملاؤں کا حکومت کے خلاف ہنگامہ شروع کرنا، ملاؤں کی حکومت قائم ہونا، پھر ملاؤں کے درمیان جھگڑا۔ آخر کار معاشرے کی تباہی ہوتی ہے۔ نیا معاشرہ تباہ ہو جاتا ہے اور آخر میں ہوٹل موہن جو داڑو کے آثار قدیمہ پیش کیے جاتے ہیں اور موہن جو داڑو ہی دراصل تباہ ہوئے معاشرے کی علامت ہے یعنی آخر میں دوبارہ ایک ہی نام (موہن جو داڑو) آنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ انسان نے دوبارہ ایک ''نیا موہن جو داڑو'' بنا دیا۔ یہی طنزیہ انداز اس کہانی کو زیادہ مؤثر بنانے کا اہم عنصر ہے۔ اور اس افسانے کو حال ہی کے تسلسل میں کامیابی سے بیان کیا گیا ہے۔

یہ ضروری نہیں ہے کہ افسانے میں مرکزی کردار انسان ہو۔ ''دھنک'' میں مرکزی کردار ''معاشرہ'' ہے جو انسانی پیداوار ہے۔ دھنک کا مرکزی کردار ''پاکستان'' یعنی ایک ملک ہے اور انسانی کردار کو اس مرکزی کردار کا جزو بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ جس میں دنیا بھر کے ملکوں کے سفیر، سائنس دان، مفکر، صحافی، ہوٹل کے خدام، فلا پیا، آدم خان (کیپٹن)، ملا صاحب، پولیس، عوام، سبز پوش، نیلی پوش، سیاہ پوش، سفید پوش، مغربی مسافر (دو مرد اور دو عورتیں) اور گائیڈ وغیرہ شامل ہیں۔

''دھنک'' اور ''آنندی'' میں کردار نگاری کے ساتھ جو چیز مشترک ہے وہ مکالمہ نگاری ہے۔ مکالموں سے کرداروں کی حیثیت کا بخوبی علم ہو جاتا ہے۔ مثلاً

> ابھی ابھی میں نے اپنے ٹرانسسٹر پر یہ اعلان سنا ہے کہ پاکستان کا کوئی مردود شخص چاند پر پہنچ گیا ہے خدا اس کو غارت کرے۔[136]

> برادران اسلام! یہ صریح کفر ہے کہ جن اشیا پر مشیتِ ایزدی نے اسرار و رموز کے

> حجاب ڈھال رکھے ہیں، انہیں سائنس اور نام نہاد ترقی کے نام پر بے نقاب کیا جائے۔[137]

> بھائیو! ...... ہم نے اپنی اس چھچھوری حرکت سے باری تعالیٰ کی جانب میں سخت گستاخی کی ہے۔ میرا دل گواہی دے رہا ہے کہ عنقریب ہم پر خدائے قہار کا غضب نازل ہونے والا ہے۔[138]

> اللہ اللہ! انسان کے جنون نخوت کا کچھ ٹھکانہ ہے کہ اس نے فرشتوں کو تو صید زبوں قرار دے کر چھوڑ دیا اور خود یزداں ہی پر کمندیں پھینکنی شروع کر دیں نعوذ باللہ من ذالک۔۔۔[139]

> مسلمانو! جاؤ قریہ قریہ، گاؤں گاؤں، شہر شہر لوگوں کو خبردار کردو کہ انسان من حیث القوم توبہ و استغفار کر لے کیونکہ قیامت آنے والی ہے۔۔۔[140]

غلام عباس کے دو افسانوں ''لچک'' اور ''اوتار'' میں ہندی اساطیر کے ذریعے طنزیہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ ان دونوں افسانوں کا موضوع تقسیم کے بعد ہندوستان کو ''وطن'' کے طور پر قبول کرنے والے مسلمانوں پر ہندوؤں کا ظلم و ستم ہے۔ ان دونوں افسانوں کا موضوع ایک جیسا ہے کہ ان میں ایک ہی بات کو دو مختلف انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

''لچک'' میں غلام عباس نے ایک بالکل نئی تکنیک استعمال کی ہے اور پورا افسانہ خطاب کی صورت ہے۔ انہوں نے ایک سیاست دان کی مختلف اوقات میں کی جانے والی تقاریر کو اس انداز سے مرتب کیا ہے اور مواد کے ساتھ تقاریر کی زبان اور لب و لہجے میں رفتہ رفتہ اس طرح تبدیلی کی ہے کہ سارا افسانہ طنز بن جاتا ہے۔

''لچک'' میں ہندو مہاسبھائی ذہنیت کے مالک مولانا صبر و شکر اور امن و آشتی کا درس دیتے ہوئے ہندو اساطیر کے کرداروں اور اسلامی اساطیری شخصیات کے درمیان ہند اسلامی ثقافت کے حوالے سے رشتہ تلاش کرتے ہیں۔ مولانا مسلمانوں کو ''نظریۂ ضرورت'' کے تحت اس دھرتی کے مذہب کے ساتھ ثقافتی سمجھوتے کی تلقین کرتے ہیں تو ہندو بنیوں سے کھائی ہوئی مرغن غذاؤں کی بدبو ان کے لفظوں سے

تعفن کی صورت ابھرنے لگتی ہے۔ کہانی کے تیسرے حصے تک ان کی زبان ہی ''شدھ'' ہوچکی ہوتی ہے:

کون نہیں جانتا کہ عیسائیوں، موسائیوں کی طرح ہنود بھی اہل کتاب ہیں اور رام چندر جی اور کرشن مہاراج نبیوں کا سا درجہ رکھتے ہیں، ہندوؤں کے سبھی فرقے توحیدِ الٰہی کے بارے میں متفق ہیں، وہ فنائے عالم، نیک و بد کی سزا و جزا اور حشر ونشر کے قائل ہیں۔ یاد رکھو! ان کی بت پرستی شرک کی وجہ سے نہیں بلکہ ان کا یہ عمل تصور شیخ کے فلسفے سے مشابہت رکھتا ہے جو ہمیشہ سے صوفیائے کرام کا شعار رہا ہے۔[141]

حضرت خضرؑ اور نارد منی جی میں جو مماثلت ہے وہ اہل دانش سے پوشیدہ نہیں ہے۔[142]

سنسار میں کرم ویر، دھرماتما نھا تیاگی ویکتیوں کا ابھاؤ نہیں ہے۔ کتو ان کے سمان کرم ویر تتھا دھرم تیاگی ہونا درلبھ ہے۔ یدھے پی ۔۔۔ تدھے پی۔۔۔ تتھا......تتھا۔[143]

افسانہ ''اوتار'' دراصل شاعرانہ انصاف پر قائم کیا گیا افسانہ ہے۔ جس میں وشنو جی کے دسویں اوتار کے طور پر ایک بچہ ''حمزہ'' ایک مسلمان ابراہیم کے گھر پیدا ہوتا ہے جو ایک مسلمان بستی کو آگ لگانے والے ہندوؤں کے سامنے اڑھائی صفحوں کی ایک لمبی تقریر کرتا ہے۔ افسانے کے تین حصے ہیں۔ پہلے حصے میں زمین گائے کے روپ میں مختلف دیوتاؤں کے پاس جا کر اس ظلم وستم اور ناانصافی کا رونا روتی ہے جو اس زمانے میں روا ہے۔ پہلے وہ اندر کے پاس جاتی ہے۔ پھر اندر گنیش کے ساتھ مشورہ کر کے باقی دیوتاؤں کے ساتھ برہما جی کے پاس جاتے ہیں۔ برہما ان سب کو لے کر شِو کے پاس جاتے ہیں مگر

وہ دکھوں کو ہرن اور پاپوں کو نشٹ کرتے ہیں مگر پرتھوی کے دکھ کا علاج ان کے پاس بھی نہ تھا۔[144]

پھر سارے دیوتا مل کر وشنو کے پاس جاتے ہیں اور کہتے ہیں:

مہاراج، دھیراج! آپ کو مہا کون کر سکے، مچھلی کا اوتار لے کر سارے سنسار کو اور

ویدوں کو ڈوبنے سے بچایا، کچھوے کا اوتار دھار مندراچل کو اپنی پیٹھ پر اٹھایا جس سے سمندر بلویا گیا، سؤر کا اوتار لے کر دھرتی کو اپنے دانتوں سے اٹھا سمندر کی تہ سے نکالا۔ ترسنگھ کا اوتار لے جس کا سر شیر کا اور دھڑ آدمی کا تھا، پر ہلاد کی جان اس کے ظالم باپ سے بچائی۔ بونے بامن کو اوتار لے راجہ بل سے چھل کیا۔[145]

''ناتھ جی ہم آپ سے بنتی کرنے آئے ہیں کہ ایک بار پھر سنسار کی سدھ لیجیے۔ پاپوں کا ناش کیجیے تاکہ نرناری آنند ہو کر رہیں یہ کام آپ کے سوا کوئی دوسرا نہیں کر سکتا۔[146]

افسانے کے دوسرے حصے میں سنبھل ضلع مراد کی ایک بستی کا منظر نامہ ہے جہاں خدا کے نام لیواؤں پر ہندوؤں نے زمین تنگ کر رکھی ہے۔ مسلمان گاؤں چھوڑ کر ایک ویران جگہ جا آباد ہوئے ہیں۔ وہاں بھی انہیں لمبے عرصے کے لیے سکھ چین میسر نہ آیا۔ اور مہا سبھائی ذہنیت وہاں ٹوٹے ہوئے اور مورتیوں سے خالی مندر کے بدبودار کنوئیں کے پانی (جسے ان مسلمانوں نے صاف کر کے پینے کے قابل بنایا تھا) کے نام پر مسلمانوں کا قتل عام شروع کر دیتے ہیں۔ عورتوں کی عزت لوٹی جاتی ہے اور مردوں کو مار دیا جاتا ہے۔ اس دوسرے منظر کے اندر سے افسانے کا تیسرا حصہ پھوٹتا ہے۔ جس میں حمزہ ایک سحر زدہ روشن صورت میں ''وشنو'' کے اوتار کے طور پر اترتا ہے اور قتل و غارت میں مصروف ہندوؤں کے سامنے ایک تقریر کرتا ہے۔ یہ سارا عمل شاعرانہ انصاف پر مبنی ہے۔

میں ہی ہوں وہ کلی اوتار، جس کے آنے کی خبر شاستروں میں دی گئی تھی۔ میں وشنو بھگوان کا دسواں اور آخری اوتار ہوں۔ مجھے کل جگ کے ختم ہونے پر ظاہر ہونا تھا جس کی مدت چار لاکھ بتیس ہزار سال ہے۔ مگر آج سنسار پر ادھرم اور پاپ کا ایسا گھٹاٹوپ اندھیرا چھایا ہوا ہے کہ اس سے زیادہ ممکن نہیں یہی وجہ ہے کہ مجھے مقررہ وقت سے بہت پہلے یہاں آنا پڑا ہے۔[147]

اس سے آگے دو صفحات پر مشتمل ایک لمبی تقریر ہے جس کے آخر میں وہ کہتا ہے:

یہ بھی سن لو کہ تقدس، معصومیت، شرافت، خلوص اور حق شناسی کے جوہر کسی ایک قوم

> کو ودیعت نہیں ہوئے بلکہ ساری کائنات کے حصے میں آئے ہیں۔ اس طرح دیوتا بھی کسی خاص مذہب وملت سے تعلق نہیں رکھتے بلکہ وہ ساری انسانیت کے لیے ہیں اور تمام موجودات میں ان کی ذات کا پرتاؤ ہے۔ چنانچہ میں نے اس بات کو ثابت کرنے کے لیے اب کے کسی ہندوراج محل میں نہیں بلکہ ایک غریب مسلمان لوہار کے جھونپڑے میں جنم لیا ہے۔[148]

یہ آخری سطور افسانہ نگار کی روشن خیالی اور وسیع المشربی کی مظہر بن جاتی ہیں۔ یہ تمام افسانے اس بات کی گواہی دیتے ہیں کہ غلام عباس نے ساری عمر افسانہ نگاری کے فن کے تمام امکانات کو اپنے سامنے رکھا اور تکنیک کے نئے نئے راستوں پر چلنے سے گریز نہیں کیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے غلام عباس کے بارے میں درست کہا ہے: ''وہ تکنیک کے غلام نہیں بلکہ تکنیک ان کی تابع ہے۔''[149]

یعنی انہیں کہانی گھڑنے اور اسے تکنیک کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے کسی شعوری کوشش کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ان کے لکھنے کے عمل میں سب کچھ خود بخود قطعی بے ساختگی سے انجام پاتا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں مرکزی خیال، ماجرا، نفس مضمون یا پلاٹ اور تکنیک کو الگ الگ کر کے دکھانا مشکل ہو جاتا ہے۔ اردو ادب میں کرشن چندر کے بعد غلام عباس ہی ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے ہاں سب سے زیادہ تکنیکی تنوع ملتا ہے۔

غلام عباس کے افسانوں کی کامیابی میں انکے موضوعات، کردار نگاری اور جزئیات نگاری کے کمال کے ساتھ اسلوب کا بڑا حصہ ہے۔ بظاہر یہ ایک سیدھا سادہ بیانیہ اسلوب ہے جسے ڈاکٹر سلیم اختر افسانے میں سہل ممتنع کی واحد مثال قرار دیتے ہیں۔[150] تاہم اس سادگی میں اعلیٰ درجے کی فنکاری ہے۔ احتشام حسین کہتے ہیں: ''ان کے افسانوں میں سب سے بڑی خوبی ان کی سادگی ہے۔''[151]

غلام عباس نے ابتدا ہی سے سلیس اور سادہ اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس کی دو بنیادی وجوہ ہیں۔ ایک یہ کہ وہ رسالہ ''پھول'' میں بچوں کے لیے کہانیاں لکھنے کی وجہ سے اسلوب کی سادگی کی طرف مائل ہوئے۔ دوسرے یہ کہ انہوں نے غیرملکی کہانیوں کا ترجمہ کرتے ہوئے بھی اسلوب کی سلاست کی اہمیت کو محسوس کیا۔ غلام عباس نے جب رسالہ ''پھول'' کا 52 سالہ انتخاب 1963ء میں چھپوایا تو انہوں نے

دیباچے میں لکھا کہ ''پھول'' کی اہمیت ادیبوں کو زبان و بیان کی سادگی سکھانے میں تھی۔ لکھتے ہیں:

'پھول' ۔۔۔ ایک اخبار ہی نہیں تھا، ایک ادارہ بھی تھا جو ۔۔۔ ملک کے ادیبوں کے ذہنوں کی تربیت کرتا اور انہیں آسان اور سلیس زبان لکھنا سکھاتا ۔۔۔ اے مصنفو اور زبان کی درستی چاہنے والو! نہ فارسی عربی لفظ بولنے کا شوق کرو، نہ ہندی کی چندی نکالنے کی عادت ڈالو۔ تم ہمیشہ وہ زبان بولو اور لکھو جو سب سے آسان ہو جسے بچہ بچہ سیکھ سکتا ہو۔[152]

غلام عباس کے افسانے پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ کیا افسانہ اس قدر سادگی سے بھی لکھا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں کے پلاٹ نہ صرف سادہ ہوتے ہیں بلکہ اندازِ بیان بھی انتہائی سادہ ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں مشکل سے کوئی رنگین عبارت نظر آتی ہے۔ غلام عباس تخلیقی ذہن کے حامل فنکار ہیں۔ انہوں نے جو کچھ بھی لکھا، اسے فن بنا کر پیش کیا ہے۔ ان کے افسانوں کی بنت میں وہ فنی جمالیات اور دائمی اقدار ہیں جس کی وجہ سے ان کی کہانیاں آج بھی تر و تازہ ہیں۔ اس تازگی کا بنیادی عنصر بے ساختگی ہے جو انہیں تصنع سے بچاتی ہے۔ افسانے کے بارے میں ان کی رائے ہے:

محض واقعات بیان کر دینے سے افسانہ نہیں بنتا۔ اس میں زندگی کا کوئی نہ کوئی پہلو ایسا ہونا چاہیے، جو اتفاق سے آپ کو نظر آ گیا ہو۔ لیکن لوگوں کی نظروں سے چھپا ہوا ہو، افسانہ صرف سوچ سوچ کر نہیں لکھا جا سکتا۔ بعض دفعہ مشاہدہ اپنے طور پر مکمل ہوتا ہے اور بعض دفعہ اس میں خیال آفرینی کرنی پڑتی ہے۔ میں افسانہ سوچتا نہیں، وہ مجھے خود بخود سوجھ جاتا ہے۔[153]

مشاہدہ جب تخلیقی عمل سے گزرتا ہے اور اس میں فنی قدریں شامل ہوتی ہیں تو غلام عباس کے افسانے وجود میں آتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کا حسن معمولی بات میں سے غیر معمولی پہلو تلاش کرنے میں ہے۔ یہی حال ان کے کرداروں کا بھی ہے۔ غلام عباس کے یہاں تکرار نہیں ہے بلکہ موضوعاتی، تکنیکی اور کرداروں کی سطح پر تنوع نظر آتا ہے۔ غلام عباس کے اسلوب میں مکالمہ نگاری اور تشبیہ و استعارہ کے استعمال نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ مکالمہ نگاری کے لیے بنیادی عنصر یہ ہے کہ مکالمہ کردار کی حیثیت

کے مطابق ہو۔ یعنی ہر کردار اپنے معاشرے، طبقے اور حیثیت سے گہرا تعلق رکھتا ہو اور اس کے مکالمے میں اپنے پورے پس منظر کی نمائندگی نظر آتی ہو۔ یہی خصوصیت غلام عباس کے ہاں بھی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

استاد نے یہ دودھ بھیجا ہے چائے کے لیے --- ہر روز ایسے ہی آیا کرے گا ---
اور وہ دودھ کا کوزہ لڑکی کو دے کر چلا گیا۔ (تنکے کا سہارا) [154]

نہیں نہیں ہم خود چینج لائے گا، لو یہ اکنی نکل آئی۔ ایک سگریٹ دے دو اور چلے جاؤ'' لڑکے کے جانے کے بعد مزے مزے سے سگریٹ کے کش لینے لگا۔ وہ ویسے ہی بہت خوش نظر آتا تھا۔ سگریٹ کے دھوئیں نے اس پر سرور کی کیفیت طاری کر دی۔ ایک چھوٹی سی سفید بلی سردی میں ٹھٹھرتی ہوئی --- بنچ پر آ چڑھی۔ اس نے پیار سے اس کی پیٹھ پر ہاتھ پھیرا اور کہا: ''پور لٹل سول'' [155]

''تمہارا رنڈی لوگ کدھر ہے؟'' جبار خان نے رنگ علی سے پوچھا۔
''باہر گیا ہے'' رنگ علی نے کہا جس وقت وہ آئے تو یہ پان بنا رہا تھا۔
''باہر کدھر'' جبار خان نے پوچھا۔
''سینما دیکھنے، سینما، بائیسکوپ'' رنگ علی نے کہا
''کیا کہتا ہے'' پہلے آدمی نے جبار خان سے پوچھا۔'' (ناک کاٹنے والے) [156]

''خود دیکھو'' صحبت خان نے رنگ علی سے کہا ''ادھر قلیان ملیان بھی ہیں؟''
''قلیان تو نہیں حقہ ہے سرکار!'' رنگ علی نے کہا
''ہم حقہ نہیں پیے گا''
''پان پیش کروں؟''
''ہم پان نہیں کھاتا۔'' (ناک کاٹنے والے) [157]

غلام عباس کی مکالمہ نگاری کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں دو افسانے ایسے ہیں جن میں مرکزی کردار کا مکالمہ بہت ہی کم نظر آتا ہے۔ یہ افسانے ''کتبہ'' اور ''چکر'' ہیں۔ افسانہ ''کتبہ'' میں محض تین سطور میں مکالمہ ملتا ہے باقی سارے کا سارا مصنف کا بیانیہ انداز ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

تین روپے! کباڑی نے اس کے دام کچھ زیادہ نہیں بتائے تھے۔ مگر آخر اسے اس کی ضرورت ہی کیا تھی۔ اس نے ٹکڑا رکھ دیا، اور چلنے لگا۔

"کیوں حضرت چل دیے؟ آپ بتایئے کیا دیجیے گا؟"

وہ رک گیا۔ اسے یہ ظاہر کرتے ہوئے شرم سی آئی کہ اسے اس چیز کی ضرورت نہ تھی اور اس نے محض اپنے شوق تحقیق کو پورا کرنے کے لیے قیمت پوچھی تھی۔ اس نے سوچا کہ دام اس قدر کم بتاؤ کہ کباڑی کو منظور نہ ہوں۔ کم از کم وہ اپنے دل میں یہ تو نہ کہے گا کہ یہ کوئی کنگلا ہے جو دکانداروں کا وقت ضائع اور اپنی حرص پوری کرنے آیا ہے۔

"ہم تو ایک روپیہ دیں گے" یہ کہہ کر شریف حسین نے چاہا کہ جلد جلد قدم اٹھاتا ہوا کباڑی کی نظروں سے اوجھل ہو جائے مگر اس نے اس کی مہلت ہی نہ دی۔

"اجی سنیے تو، کچھ زیادہ نہیں دیں گے؟ سوا روپیہ بھی نہیں ۔۔۔ اچھا لے جایئے۔" (کتبہ) 158

اس افسانے میں محض یہی تین مکالمے ہیں اور مرکزی کردار کا مکالمہ صرف ایک ہی ہے اور باقی سارے افسانے میں بیانیہ انداز میں مرکزی کردار شریف حسین کی کردار نگاری کی گئی ہے۔ گویا افسانے میں بیانیہ انداز کے زیادہ ہونے سے مرکزی کردار گم ہو جاتا ہے۔ پورے افسانے میں خاص خاموشی بھی ہے اور یہ تاثر گویا شریف حسین کی زندگی کی مجبوریوں کی علامت سا معلوم ہوتا ہے۔ یعنی شریف حسین کبھی ردعمل کے طور پر زور سے بات نہیں کرتا، چپ چاپ اپنی بے بسی کو قبول کر لیتا ہے۔

اسی طرح کی ایک مثال "چکر" ہے۔ اس میں افسانے کی ابتدا اور اختتام میں مکالمہ نگاری نظر آتی ہے۔ مگر مرکزی کردار چیلا رام کا مکالمہ ابتدا میں صرف ایک بار نظر آتا ہے:

سیٹھ کے کمرے کے سامنے سے گزرا۔ سیٹھ اس وقت گاؤ تکیے سے لگے بیٹھے پیچوان پی رہے تھے۔ انہوں نے چق کے اندر سے چلا کر کہا:

"اے جی! دیکھنا مال گودام جانا نہ بھول جانا اور بینک میں روپیہ بھی سب جمع ہو جائے۔ اور ہاں وہ رجسٹریاں بھی تو ضرری ہیں ۔۔۔ نسخہ اور کتابوں کی فہرست تو تم نے رکھ ہی لی ہو گی؟"

چیلا رام نے کہا "جی ہاں!" اور وہ روانہ ہو گیا۔ (چکر) 159

اس افسانے میں مرکزی کردار کا مکالمہ صرف دو مقامات پر ہے۔ باقی جتنے مکالمے ہیں ان میں چیلا رام کا کوئی نہیں۔ تاہم مرکزی کردار چیلا رام کے کم گو ہونے کی وجہ سے ''زندگی کی مجبوریوں کے سامنے خاموش رہنے والے انسان'' کا تصور موثر انداز میں سامنے آتا ہے۔

تشبیہہ و استعارہ کو فنِ خطابت کا بنیادی عنصر کہا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے جس سے اسلوب میں لطافت پیدا ہو جاتی ہے۔ غلام عباس کے ہاں ان دونوں ہی کا استعمال نظر آتا ہے۔ مگر ان کے ہاں تشبیہ زیادہ استعمال ہوئی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

> لڑکے کی نظریں اس کی طرف سے اس طرح مایوس پلٹیں گویا وہ کوئی مٹھائی یا کھلونوں کی دکان ہو جسے دکاندار اپنی سستی کی وجہ سے وقت پر نہ کھولتا ہو۔'' (ہمسائے)[160]

> ''اس کے سر پر بال صرف کنارے کنارے تھے۔ بیچ میں چاند ایسی لگ رہی تھی جیسے انگور آیا ہوا پھوڑا۔ (ناک کاٹنے والے)[161]

> لمحہ بھر کے لیے ننھی جان کے چہرے کی رنگت کی ایسی کیفیت ہوئی جیسے کوئی بلب فیوز ہوتے ہوتے دوبارہ روشن ہو جائے۔ (ناک کاٹنے والے)[162]

> اور اگر کوئی سرکاری نل قریب ہی ہوتا تو جوتا اتار کر پاؤں بھگو لیتا۔ جس طرح بعض دفعہ گاڑی بان گاڑی کے پہیوں کے گرم ہو جانے پر پانی ڈال کر انہیں ٹھنڈا کر لیتے ہیں۔ (چکر)[163]

> لمبی لمبی قلمیں، چمکتے ہوئے بال، باریک باریک مونچھیں گویا سرمے کی سلائی سے بنائی گئی ہوں۔ (اوورکوٹ)[164]

یہ بات قابل ذکر ہے کہ یہ تمام تشبیہات منظر نگاری، جزئیات نگاری یا کردار نگاری میں استعمال کی گئی ہیں۔ مکالمہ نگاری میں نہیں۔ چونکہ غلام عباس کی مکالمہ نگاری میں روزمرہ کا انداز نمایاں ہے اور تشبیہیں اور استعارے روزمرہ کے لیے موزوں نہیں بلکہ اس سے بناوٹ کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ اس لیے غلام عباس نے فن خطابت کو مکالمہ نگاری میں نہیں آنے دیا۔ پھر یہ بھی کہ تشبیہہ کے مقابلے میں استعارہ غلام عباس کے ہاں کم نظر آتا ہے۔

viii۔ ہاجرہ مسرور

ہاجرہ مسرور نے 1941ء میں لکھنا شروع کیا لیکن ان کا پہلا سنجیدہ افسانہ ''بندر کا گھاؤ'' نے انھیں بہت جلد شہرت کے سفر پر روانہ کر دیا۔ انہوں نے ابتدا میں عصمت چغتائی کے رنگ کو اپنایا اور تکنیکی اعتبار سے شعور کی رو اور لاشعوری گتھیاں سلجھاتی ملتی ہیں۔ ''بندر کا گھاؤ'' اور ''ہائے اللہ'' میں وہ مکمل طور پر عصمت کے رنگ میں نظر آتی ہیں۔ اگرچہ انھوں نے نوجوان لڑکیوں کے مسائل کے بیان میں عصمت کی سی بیبا کی سے کام نہیں لیا لیکن ان پر بہرحال عصمت کی چھاپ بہت زیادہ تھی۔ تاہم آگے چل کر انھوں نے موضوعات کے انتخاب میں پوری زندگی کا احاطہ کیا اور کئی بہترین افسانے پیش کیے جن میں انھوں نے مہاجرت کے دکھ کا خاص طور پر اظہار کیا۔ ان میں ''امت مرحوم''، ''مول تول'' خاصے کے افسانے ہیں۔

ہاجرہ کا موضوع ابتدا ہی سے حقیقی زندگی رہا۔ ادب میں افادیت کی قائل ہونے کے سبب سے لکھتے ہوئے ان کے سامنے ایک مقصد ہوتا تھا۔ نچلے طبقے کے افلاس، بھوک اور محرومی کا انہوں نے قریب سے مشاہدہ کیا تھا لہٰذا اسی کو انہوں نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ ان کے ہاں سماجی حقیقت نگاری کا رجحان غالب ہے۔ فرد کے انفرادی مسائل کے بجائے انبوہ کی بے اعتدالیاں اور زوال کی داستانیں ملتی ہیں۔ نیز سماج کے خلاف احتجاجی جذبہ موجزن نظر آتا ہے۔ مثلاً ''بے کار''، ''گیند''، ''بھالو''، ''کاروبار''، ''ایک بچی'' اور ''سرگوشیاں''۔

تکنیکی اعتبار سے ان کے افسانوں کی نمایاں خصوصیت موضوع کی جزئیات کو خاص فنی ترتیب سے بیان کرنا ہے۔ اس طرح ہاجرہ اپنے افسانوں کا ابتدائیہ خوبصورت جزئیات نگاری کے سبب خاموشی کے ساتھ اور دھیرے دھیرے افسانے کے منظر نامے میں پھیلاتی ہیں۔ آخر میں افسانے کا انجام اچانک ایک نیا موڑ اختیار کر کے قاری کو متحیر کر دیتا ہے۔ ایک افسانے کا ابتدائیہ ملاحظہ ہو:

> شام کی بڑھتی ہوئی اداس تاریکی میں سامنے کی ہر چیز آہستہ آہستہ دھندلی پڑتی جا رہی تھی۔ اس نے نظریں پھرا پھرا کر لکھوری اینٹوں سے بنی ہوئی بغیر پلستر کی دیواروں کو دیکھنا شروع کیا جو اندھیرے میں ڈوب کر بھیانک ہوتی چلی جا رہی تھیں جیسے وہ سیاہ رنگ میں نہا گئی ہوں!۔۔۔ اندھیرا اور تنہائی! اس کا جی الٹنے لگا

> تو کھانستی ہوئی اٹھ کر بیٹھ گئی، اسے اپنے باپ کا انتظار تھا جو کام پر سے آ کر جانے کہاں چلتا بنا تھا۔ (چراغ کی لو)[165]

اسی طرح ''کتے''، ''ہائے اللہ''، ''دلدل'' اور ''ننھے میاں'' میں بھی ہاجرہ کا یہی انداز ہے۔ مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو ہاجرہ نے نئے اور مشکل موضوعات اور نئے اسالیب بیان سے اپنے افسانوں کو مزین کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ نہ ان کے ہاں علمی و فلسفیانہ مباحث ملتے ہیں نہ انہوں نے کبھی مغرب کی تقلید کی کوشش کی ہے جو وہ اپنے افسانوں میں نیا موڑ لاتیں۔ ان کے قدم ایک ہی زمین پر جمے رہے۔اسی لیے اکثر افسانوں میں یکسانیت کا احساس ہوتا ہے۔[166]

رضی الدین ''ہاجرہ مسرور سے ایک ملاقات'' میں ان کے فن کی ارتقائی منازل کا ذکر یوں کرتے ہیں:

> شروع شروع میں تو انہوں نے ہاتھ بڑھا بڑھا کر اپنی ہی جنس کو یعنی عورتوں کو کوسنے دیے ہیں کہ معزز خواتین چڑ چڑا کر رہ گئیں۔ بعد میں شاید انہوں نے سوچا ہوگا کہ اس میں صرف عورتوں کا قصور نہیں یہ کم بخت مرد بھی ایک نمبر کا جھوٹا اور فتنہ ساز ہے۔ جب یہ سوچا تو ارتقا کی دوسری منزل آئی ---۔ اس سے افسانے میں ایسا تواتر پیدا ہوا جو اس سے پہلے مفقود تھا۔عورت اور مرد کی باہمی آویزشوں، کمینگیوں اور دھوکا بازیوں کے پول کھولے گئے اور یہ سب کچھ داخلی، شخصی اور نفسیاتی اعتبار سے ہوا ---۔ دراصل اب تک ہاجرہ مسرور فرد واحد کو مریض سمجھتی رہیں۔ انہیں یہ پتا نہ تھا کہ پورا نظام زندگی مریض ہے مدقوق ہے اور اپنے مدفن کی تلاش میں ہے اور جب مدفن کا پتا چلا تو گویا عرفان حاصل ہو گیا۔[167]

ix۔ خدیجہ مستور

خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور کی بڑی بہن ہیں۔ انہوں نے بھی 1941ء سے لکھنا شروع کیا۔ ان کا نقطۂ نظر ترقی پسندانہ اور تکنیک کے اعتبار سے جدید عصر کو خوش آمدید کہنے والوں میں سے تھیں۔ ان کے پہلے دور کے افسانے اگرچہ رومانی تصویر کے حامل تھے مگر ان رومانی کہانیوں میں بھی سماجی صداقت کے اظہار کو اہم سمجھتی تھیں۔ ان افسانوں میں سیاست، غلامی سے نفرت، آزادی کی آرزومندی، جنسی تشنگی جیسے

موضوعات وہ عمدہ تکنیک میں پیش کرتی رہیں۔ ان کے دوسرے دور کے افسانوں میں ترقی پسندی غالب آ گئی۔ تاہم انہوں نے جن موضوعات کا انتخاب کیا، ان میں طبقاتی تضادات کے ساتھ ساتھ سماجی کجروی اور جنسی تشنگی شامل تھی۔ لیکن وہ اپنے موضوعات کا احاطہ خارجی سطح تک نہیں کرتیں بلکہ تحلیل نفسی کے ذریعے وہ کرداروں کے باطن میں اتر جاتی ہیں۔

ان کے افسانوی مجموعے ''تھکے ہارے'' جس میں پندرہ افسانے شامل ہیں، خدیجہ مستور کا فن عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ فنی پختگی کے ساتھ موضوعات کے انتخاب اور تکنیک کے تجربات بھی زیادہ نظر آتے ہیں۔

خدیجہ مستور اپنے عہد کی ایک بڑی لکھنے والی تھیں۔ جنہوں نے زندگی کے کسی ایک پہلو کے بجائے پوری زندگی کا احاطہ کیا۔ خدیجہ مستور کے دیگر افسانوی مجموعے ''کھیل''، ''بوچھار''، ''چند روز اور'' اور ''ٹھنڈا میٹھا پانی'' ہیں۔ خدیجہ سیدھے سادے اور موثر انداز میں کہانی بیان کر دیتی ہیں۔ فیض احمد فیض نے ''چند روز اور'' کے دیباچے میں خدیجہ کے افسانوں میں ان کی جزئیات نگاری کی تعریف کی ہے۔ فیض صاحب کا یہ جملہ قابل ذکر ہے: ''خدیجہ مستور مصوری کم کرتی ہیں اور کشیدہ کاری زیادہ۔'' [168]

کشیدہ کاری سے مراد دراصل جزئیات نگاری ہے لیکن جزئیات نگاری کا یہ حسن ان کے ابتدائی دو مجموعوں میں مفقود ہے جس کی تعریف فیض صاحب نے کی ہے۔ انہوں نے تو مجموعی طور پر خدیجہ کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے۔ خدیجہ کے ابتدائی افسانوی مجموعے تو تکنیکی لحاظ سے اتنے اہم نہیں تاہم بعد کے مجموعوں میں تکنیکی لحاظ سے اچھے افسانے ملتے ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ منشی پریم چند نے فکشن کو جدید خطوط پر استوار کرنے میں جو روایت قائم کی تھی اس کو آگے بڑھانے اور تقویت پہنچانے میں جن افسانہ نگاروں نے قابل قدر خدمات انجام دی ہیں ...... ان میں خدیجہ کا نام بھی شامل ہے۔ [169]

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ "Hegal: "The Philosophy of History", Dover Publications, Inc - New York, 1950, P:69

2۔ James K. Feiblenian "Understanding Philosophy" - Dell Publishing Co. New York, 1973 - P:173

3۔ Ibid, P:164

4۔ منظر اعظمی، ڈاکٹر،''اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ''، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 1996ء، ص 400

5۔ محمد علی صدیقی،''ترقی پسند ادب، محرکات و رجحانات'' مشمولہ ''ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر''، مرتبین: قمر رئیس، پروفیسر، سید عاشور کاظمی، مکتبہ عالیہ، لاہور، 1944ء، ص 72

6۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر،''اردو ادب میں ترقی پسند تحریک''، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، مارچ 1972، ص 20

7۔ سجاد ظہیر،''روشنائی''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1976ء، ص 70

8۔ حنیف فوق، ڈاکٹر''اردو ادب میں ترقی پسند تحریک'' مشمولہ ''پاکستانی ادب'' (تنقید) مرتبین: رشید امجد، فاروق علی، فیڈرل گورنمنٹ سر سید کالج، راولپنڈی، طبع اول جنوری 1982ء، ص 365

9۔ ممتاز شیریں،''معیار''، نیا ادارہ، لاہور، 1963ء، ص 139

10۔ شہزاد منظر،''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، طبع اول اگست 1997ء، ص 59

11۔ ممتاز شیریں،''معیار''، ص 139

12۔ دیوندر اسر،''جدید افسانے کا ذہنی سفر'' مشمولہ ''نقوش''، لاہور، شمارہ 107، مئی 1967ء، ص 112

13۔ سید وقار عظیم، پروفیسر،''داستان سے افسانے تک''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1960ء، ص 360

14۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر،''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع اول 2000ء، ص 151

15۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، ''افسانے کا منظر نامہ''، مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع دوم 1997ء، ص 34

16۔ ایضاً، ص 34

17۔ ایضاً، ص 34

18۔ اعجاز الرحمٰن، مرتضٰی اختر جعفری (مرتبین) ''نو رتن''، آئینہ ادب، لاہور، 1979ء، ص 36

19۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، مکتبہ عالیہ، لاہور، باردوم 1999ء، ص 387

20۔ ایضاً، ص 387

21۔ حیات اللہ انصاری، ''بھرے بازار میں''، مکتبہ اردو، لاہور، 1942ء، ص 50

22۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''تنقیدی زاویے''، مکتبہ اردو، لاہور، 1942ء، ص 50

23۔ صلاح الدین احمد، مولانا، ''اردو میں افسانوی ادب'' (صریر خامہ - جلد دوم) مرتبہ: معز الدین احمد، المقبول پبلی کیشنز، لاہور، 1969ء، ص 113

24۔ اوپندر ناتھ اشک، ''چٹان''، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 88,87

25۔ بحوالہ ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' از گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر مشمولہ ''آجکل''، دتی، ستمبر 1972ء، ص 60

26۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''شناسا چہرے''، ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس، دتی، ص 28

27۔ بحوالہ ''راجندر سنگھ بیدی'' از سید نثار مصطفٰی مشمولہ ''آجکل''، دلی، ستمبر 1974ء، ص 72

28۔ راجندر سنگھ بیدی، ''دانہ و دام''، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 8

29۔ ایضاً، ص 26

30۔ راجندر سنگھ بیدی، ''مجموعہ راجندر سنگھ بیدی'' (مرتب: صلاح الدین محمود) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص 125

31۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول دسمبر 2002ء، ص 131

32۔ انوار احمد، ڈاکٹر (مرتب)، ''راجندر سنگھ بیدی کی پندرہ کہانیاں''، بیکن بکس، ملتان، طبع اول، 2000ء، ص 56

33۔ راجندر سنگھ بیدی، ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، نیا ادارہ، لاہور، 1967ء، ص 35

34۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' مشمولہ ''جریدہ'' پشاور، راجندر سنگھ بیدی نمبر، 1984ء، ص 238

35۔ راجندر سنگھ بیدی، ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے''، مکتبہ اردو، لاہور، 1976ء، ص 300

36۔ بحوالہ ''اردو افسانہ اور اساطیر'' از قاضی عابد، ڈاکٹر، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول 2002ء، ص 329

37۔ راجندر سنگھ بیدی، ''کوکھ جلی''، نیا ادارہ، لاہور، 1966ء، ص 50

38۔ اسلوب احمد انصاری، ''بیدی کا فن'' مشمولہ ''راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ''، مرتب: مشرف احمد، نفیس اکیڈمی، کراچی، ص 47

39۔ شہزاد منظر (مرتب)، ''بیدی کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، طبع اول 1998ء، ص 40

40۔ راجندر سنگھ بیدی، ''دانہ و دام''، ص 138,137

41۔ راجندر سنگھ بیدی، ''گرہن''، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 95,94

42۔ ایضاً، ص 198

43۔ ابو اللیث صدیقی، ''آج کا اردو ادب''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1990ء، ص 24

44۔ شمس الحق عثمانی (مرتب)، ''بیدی نامہ''، فکشن ہاؤس، لاہور، طبع اول 1991ء، ص 325

45۔ حامدی کاشمیری، پروفیسر، ''تفہیم وتنقید''، فیمس بکس، لاہور، طبع اول 1998ء، ص 116

46۔ کرشن چندر، ''جب کھیت جاگے'' نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 2,1

47۔ کرشن چندر، ''طلسم خیال''، مکتبہ اردو ادب، لاہور، س ن، ص 70,69

48۔ کرشن چندر، ''زندگی کے موڑ پر''، مکتبہ اردو، لاہور، طبع اول 1943ء، ص 7

49۔ ایضاً، ص 82

50۔ ایضاً، ص 88

51۔ محمد حسن عسکری، ''اردو ادب میں ایک نئی آواز''، مشمولہ ''کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ''، مرتبہ: مشرف احمد، نفیس اکیڈمی، کراچی، ص 54

52۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''کرشن چندر کے افسانے'' مشمولہ ''کرشن چندر کے افسانے''، مرتبہ: اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص 59

53۔ کرشن چندر ''دیباچہ بندگلی کی منزل'' مشمولہ ''عصری ادب'' دہلی، اپریل 1990ء، ص 6

54۔ محمد عالم خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں رومانی رجحانات'' علم وعرفان پبلشرز، لاہور، س ن، ص 360

55۔ کرشن چندر، ''زندگی کے موڑ پر''، ص 85

56۔ احمد حسن، ڈاکٹر، ''کرشن چندر اور مختصر افسانہ نگاری''، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1989ء، ص 117

57۔ حسن عسکری، ''کرشن چندر'' مشمولہ ''مجموعہ محمد حسن عسکری'' از محمد حسن عسکری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 1994ء، ص 782

58۔ کرشن چندر، ''کرشن چندر کے شاہکار افسانے''، بک کارنر، جہلم، س ن، ص 20

59۔ ایضاً

60۔ نصرت چودھری، ''حبسِ افسانہ'' (انتخاب اور تجزیے)، انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، نئی دہلی، طبع اول 2002ء، ص 49

61۔ کرشن چندر، ''اَن داتا''، مکتبہ اردو، لاہور، س ن، ص 15

62۔ کرشن چندر، ''اجنتا سے آگے''، کتب پبلشرز، بمبئی، ص 47

63۔ کرشن چندر، ''کرشن چندر کے افسانے''، ایشیا پبلشرز، دہلی، 1960ء، ص 65

64۔ ایضاً، ص 69

65۔ احتشام حسین، سید، ''روایت اور بغاوت''، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، 1972ء، ص 198

66۔ کرشن چندر، ''تین غنڈے''، نیا ادارہ، لاہور، 1948ء، ص 75

67۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، ''کرشن چندر کا فنی شعور'' مشمولہ ''اردو افسانہ - روایت اور مسائل'' مرتبہ: گوپی چند نارنگ، پروفیسر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1981ء، ص 363

68۔ کرشن چندر، ''کرشن چندر کے افسانے''، ص 106

69۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 117

70۔ کرشن چندر، ''آدھے گھنٹے کا خدا'' پنجابی پستک بھنڈار، دہلی، 1969ء، ص 58

71۔ کرشن چندر، ''کرشن چندر کے منتخب افسانے''، چوہدری اکیڈمی، لاہور، 1982ء، ص 239

72۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ - فنی و تکنیکی مطالعہ''، بک وائز، لاہور، 1988ء، ص 112

73۔ کرشن چندر، ''ہم وحشی ہیں''، کتابی دنیا، لکھنؤ، س ن، ص 125

74۔ کرشن چندر، ''اَن داتا''، ایشیا پبلشرز، دہلی، 1944ء، ص 27

75۔ ''کرشن چندر کے سَو افسانے'' مرتبہ: آصف نواز چوہدری، چوہدری اکیڈمی، لاہور، 1992ء، ص 200

76۔ رفعت اعجاز، ''فارغ بخاری کی نثر نگاری''، مقالہ برائے ایم۔فل (اردو)، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ص 181

77۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے کا ارتقاء''، مکتبہ خیال، لاہور، 1987ء، ص 316

78۔ ایضاً، ص 315

79۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر، ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک''، ص 186

80۔ بحوالہ ''کرشن نگر'' مرتبہ: تاج سعید، مکتبہ ارژنگ، پشاور، 1984ء، ص 42

81۔ بحوالہ ریاض صدیقی مشمولہ ماہنامہ ''افکار'' کراچی، کرشن چندر نمبر، شمارہ 86، 1977ء، ص 40

82۔ شہزاد منظر، ''کرشن چندر'' مشمولہ ''نیا دور'' کراچی، جلد 70، شمارہ 69، ص 65

83۔ وزیر آغا، ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' مشمولہ ماہنامہ ''اوراق''، لاہور، نومبر دسمبر، 1997ء، ص 118

84۔ سعادت حسن منٹو، ''لذتِ سنگ''، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 19

85۔ عابد علی عابد، ''گنجے فرشتے'' مشمولہ ''سعادت حسن منٹو - ایک مطالعہ''، مرتبہ: احمد شجاع پاشا، مقبول اکیڈمی، لاہور، 1991ء، ص 74

86۔ انیس ناگی، ''سعادت حسن منٹو''، جمالیات، لاہور، 1984ء، ص 57

87۔ سعادت حسن منٹو، ''منٹو کے بہترین افسانے'' مرتبہ: اطہر پرویز، ڈاکٹر، چوہدری اکیڈمی، لاہور، ص 10

88۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 123,122

89۔ سید وقار عظیم، ''داستان سے افسانے تک''، ص 288,287

90۔ سعادت حسن منٹو، ''منٹو کے بہترین افسانے''، ص 19

91۔ نقوش، لاہور، ''منٹو نمبر''، مئی 1989ء، ص 228

92۔ علی گڑھ میگزین (خصوصی شمارہ)، ''اردو فکشن میں علی گڑھ کا حصہ'' شمارہ 91-1990، ص 69

93۔ سراج منیر، ''کہانی کے رنگ''، جنگ پبلشرز، لاہور، 1991ء، ص 21

94۔ ممتاز شیریں، ''یہ خاکی اپنی فطرت میں'' مشمولہ ''منٹو - نوری نہ ناری'' از ممتاز شیریں، مکتبہ اسلوب، کراچی، 1985ء، ص 48

95۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، ناظم ادارہ ادب و تنقید، لاہور، 1986ء، ص 203

96۔ وارث علوی، ''سعادت حسن منٹو''، ساہتیہ اکادمی، دہلی، 1995ء، ص 56

97۔ شہزاد منظر، ''منٹو کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، طبع اول اپریل 2001ء، ص 85

98۔ ایضاً، ص 96

99۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ۔تحقیق و تنقید''، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 1998ء، ص 218

100۔ جگدیش چندر ودھان، ''منٹو نامہ''، نگر ایسٹ، دہلی، 1995ء، ص 442,441

101۔ بحوالہ ''ادب۔علمی اور فکری رویئے'' از حسرت کاسگنجوی، ڈاکٹر، نفیس اکیڈمی، لاہور، طبع اول جنوری 1994ء، ص 345

102۔ احمد ندیم قاسمی، ''طلوع و غروب''، اساطیر، لاہور، 1995ء، ص 94

103۔ ایضاً، ص 94

104۔ احمد ندیم قاسمی، ''سیلاب و گرداب''، اساطیر، لاہور، 1995ء، ص 13

105۔ ایضاً، ص 19

106۔ احمد ندیم قاسمی، ''سیلاب و گرداب''، ص 28

107۔ احمد ندیم قاسمی، ''آنچل''، اساطیر، لاہور، 1995ء، ص 32

108۔ احمد ندیم قاسمی، ''آس پاس''، اساطیر، لاہور، 1995ء، ص 28

109۔ احمد ندیم قاسمی، ''گھر سے گھر تک''، راول کتاب گھر، راولپنڈی، 1963ء، ص 65

110۔ ایضاً، ص 66

111۔ احمد ندیم قاسمی، ''طلوع و غروب''، ص 146

112۔ ایضاً، ص 104

113۔ فتح محمد ملک، ''اندازِ نظر''، التحریر، لاہور، 1980ء، ص 39

114۔ احمد ندیم قاسمی، ''آبلے''، اساطیر، لاہور، 1995ء، ص 98

115۔ ایضاً، ص 106,105

116۔ اسلوب احمد انصاری، ''احمد ندیم قاسمی اور اردو افسانہ'' مشمولہ ''گفتگو'' بمبئی، جنوری، مارچ 1968ء، ص 126

117۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور عورت''، شعبۂ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول مارچ 2001ء، ص 176

118۔ احمد ندیم قاسمی، ''برگِ حنا''، اساطیر، لاہور، ص 8,7

119۔ شکیل الرحمٰن، ڈاکٹر، ''احمد ندیم قاسمی - ایک لیجنڈ''، مکتبہ اساطیر، لاہور، طبع اول 2003ء، ص 13

120۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''اردو افسانے کے تین دور'' مشمولہ ''تنقید اور احتساب'' از وزیر آغا، ڈاکٹر، جدید ناشرین، لاہور، طبع اول 1968ء، ص 179,178

121۔ شہزاد منظر، ''غلام عباس - ایک مطالعہ''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع اول مارچ 1991ء، ص 32

122۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''معاصر ادب''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1991ء

123۔ سویامانے یاسر،''غلام عباس''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء،ص 183

124۔ ن۔م۔راشد،''تمہید- جاڑے کی چاندنی'' مشمولہ ''جاڑے کی چاندنی'' از غلام عباس، ابلاغ پبلشرز، لاہور، 2000ء،ص 9

125۔ آصف فرخی،''غلام عباس سے ایک انٹرویو'' مشمولہ ''مجلّہ ''جائزہ'' پشاور، 1983ء

126۔ غلام عباس،''افسانہ میری نظر میں''، مشمولہ رسالہ ''ہم قلم'' کراچی، 1961ء،ص 10,9

127۔ غلام عباس،''آنندی''، ابلاغ پبلشرز، لاہور، 2001ء،ص 118,117

128۔ ایضاً،ص 24

129۔ غلام عباس،''آنندی''،ص 34

130۔ ایضاً،ص 99

131۔ شہزاد منظر (مرتب)،''غلام عباس کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، 2002ء،ص 145

132۔ حسن عسکری،''انسان اور آدمی''، سات رنگ، کراچی، 1961ء،ص 110

133۔ انور سدید، ڈاکٹر،''اردو افسانے کی کروٹیں''، مکتبہ عالیہ، لاہور، 1991ء،ص 165

134۔ غلام عباس،''جاڑے کی چاندنی''،ص 35

135۔ شہزاد منظر،''غلام عباس - ایک مطالعہ''،ص 45

136۔ غلام عباس،''دھنک'' (ناولٹ) ناشر: سجاد کامران، کراچی، جون 1969ء،ص 10

137۔ ایضاً،ص 38

138۔ غلام عباس،''دھنک'' (ناولٹ)،ص 124

139۔ ایضاً،ص 162

140۔ ایضاً،ص 126

141۔ غلام عباس،''کن رس''، المثال، لاہور، 1969ء،ص110

142۔ ایضاً،ص 52

143۔ ایضاً،ص 168

144۔ ایضاً،ص 185

145۔ ایضاً،ص 131

146۔ ایضاً،ص 78

147۔ غلام عباس، ''کن رس''، ص 78

148۔ ایضاً، ص 176

149۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''جدید اردو ادب''، مکتبہ جامعہ ملیہ، نئی دہلی، 1975ء، ص 190

150۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانہ نگار'' (تنقیدی مطالعہ)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1991ء، ص 152

151۔ احتشام حسین، سید، ''اردو افسانہ - ایک گفتگو'' مشمولہ ''اردو نثر کا فنی ارتقا'' مرتبہ: فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ص 189

152۔ غلام عباس (مرتب)، ''انتخاب پھول''، ناشر: سجاد کامران، کراچی، مارچ 1963ء، ص 13,11

153۔ طاہر مسعود، ''انٹرویو - غلام عباس'' مشمولہ ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے'' (انٹرویوز) از طاہر مسعود، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، طبع اول 1985ء، ص 92

154۔ غلام عباس، ''جاڑے کی چاندنی'' ص 201

155۔ ایضاً، ص 85

156۔ غلام عباس، ''آنندی''، ص 102

157۔ ایضاً، ص 103

158۔ ایضاً، ص 48

159۔ غلام عباس، ''زندگی، نقاب، چہرے'' (منتخب افسانے)، مکتبہ دانیال، کراچی، 1984ء، ص 34

160۔ غلام عباس، ''آنندی''، ص 35

161۔ ایضاً، ص 110

162۔ ایضاً، ص 112

163۔ ایضاً، ص 123

164۔ غلام عباس، ''جاڑے کی چاندنی'' ص 84

165۔ ہاجرہ مسرور، ''ہائے اللہ''، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 113

166۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ - فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص 134

167۔ رضی الدین، ''ہاجرہ مسرور سے ایک ملاقات'' مشمولہ ''ماہِ نو'' کراچی، شمارہ 11، نومبر 1970ء، ص 127

168۔ خدیجہ مستور، ''چند روز اور''، نیا ادارہ، لاہور، 1975ء، ص 5

169۔ اظہر قادری، ''خدیجہ مستور - ایک مطالعہ'' مشمولہ ''فنون'' خدیجہ مستور نمبر، 1984ء، ص 127

باب چہارم

ترقی پسند عہد - اُردو افسانے پر مغرب کے نفسیاتی و تکنیکی اثرات

(الف) اُردو افسانے پر مغرب کے نفسیاتی نظریات اور تکنیکی تجربات کے اثرات:

ادب ایک عمرانی صداقت ہے۔ وہ زندگی سے جنم لیتا ہے۔ خارجی تبدیلیوں کے ساتھ ادبی تصورات بھی بدلتے رہتے ہیں جس سے نئی روایتیں اور اسلوب وجود میں آتے ہیں۔[1] معاشرتی، معاشی، سیاسی اور ثقافتی حقائق ادب کے وہ بنیادی محرکات ہیں جو ادب کی تخلیق کرتے ہیں۔ صداقت، حسن اور خیر اس کی بنیادی قدریں ہیں۔ ادیب کے احساسات، خیالات و تجربات، سماجی عمل، تہذیبی وراثت اور معاشی اثرات سے پیدا ہوتے ہیں۔ ادب کبھی بے مقصد وجود میں نہیں آتا۔ ماحول ہر عصر میں مقصدیت کا کوئی نہ کوئی پہلو کسی نہ کسی رنگ میں ادب میں شامل کرتا رہتا ہے۔ اس لیے ادب سے یہ مطالبہ کہ وہ اپنے عہد کا نمائندہ ہو اسی بنیاد پر استوار ہے۔

اگرچہ ادب حال میں تخلیق ہوتا ہے مگر اس میں آنے والے وقت کی بشارت موجود ہوتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ادب اپنی وسعت، گہرائی اور گیرائی میں تینوں زمانوں پر محیط ہوتا ہے اور ادیب کی نظریں وہاں تک رسائی رکھتی ہیں جہاں عام آدمی نہیں دیکھ سکتا۔ اسی لیے فلابیر نے موپساں کو مشورہ دیا تھا کہ وہ ان چیزوں کا انکشاف کرے جو دوسروں کی نظروں سے اوجھل ہوتی ہیں۔ اور ہمارے خیال میں وہی فن پارہ ادبی فلک الافلاک پر موجود رہتا ہے جو سماج کے بطن سے جنم لیتا ہے۔ ہڈسن کہتا ہے:

> اگرچہ ہر مصنف کا اپنا انفرادی اسلوب ہوتا ہے لیکن زمانے کی روح وہ جو کچھ بھی ہو، بالواسطہ یا بلا واسطہ ہر مصنف کے ادب میں منعکس ہوتی ہے اور کوئی مصنف عصر کے اثرات سے فرار نہیں پا سکتا۔[2]

زمان و مکان کے درمیان کھڑا ہوا ادیب اپنے اطراف سے لاتعلق نہیں رہ سکتا اسے کچھ نہ کچھ کہنا

ہے۔ بعض اپنے شعور و آگہی کی بنیاد پر صداقتِ اظہار کو اپناتے ہیں اور بعض اس کے خلاف ردِعمل کو۔ سماجی شعور کو اپنانے والا اجتماعیت کا نمائندہ ہوتا ہے اور دوسرا انفرادیت کا۔ گوئٹے کہتا ہے: ''ہر شخص جس طرح اپنے ملک کا باشندہ ہوتا ہے اسی طرح اپنے زمانے کا باسی بھی ہوتا ہے۔''[3] لیکن ادب کا ایک ایسا مکتبہ فکر ہمیشہ رہا ہے جو ادب کو ذاتی فعل خیال کرتا ہے، اس حوالے سے برٹرنڈ رسل کی یہ بات بڑی معنی خیز ہے، وہ کہتے ہیں:

> جب ہم بچے تھے تو ہم نے سنا تھا کہ شاعر بند کمرے میں بیٹھ جاتا ہے اور ایک خاص کیفیت میں شعر اس پر اترنا شروع ہو جاتے ہیں، جب ہم خود اس میں داخل ہوئے تو معلوم ہوا کہ ایسا کچھ نہیں ہوتا بلکہ شاعرانہ طبع اور ریاضت شاعری کا سرچشمہ اور تہذیب ہوتی ہے۔[4]

برٹرنڈ رسل نے دو باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے، ایک موزونیٔ طبع، جس کی تشکیل ماحول اور سماج کرتا ہے اور دوسری ریاضت، جو اس کی تہذیب اور اس کی موزوں طبعی کو صیقل کرتی ہے۔ اس حوالے سے جائزہ لیں تو کچھ اور عناصر بھی پس پردہ کارفرما نظر آتے ہیں اور یہی ایک عہد کے دو ادیبوں کے درمیان فرق کا سبب بنتے ہیں۔ ادیب کا مشاہدہ، مطالعہ، تجربے کی انجذابیت کی صلاحیت اور پھر ریاضت کی استغراقی سطحیں دو لکھنے والوں کو ایک دوسرے سے الگ کر سکتی ہیں اور مستزاد یہ کہ دونوں کا نقطہ نظر بھی پس منظر کا کام کرتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جو ایک کو اجتماعیت اور دوسرے کو انفرادیت کے راستے پر ڈال دیتا ہے۔ اجتماعیت کے حامیوں کے لیے سی ڈی لیوس کہتا ہے: ''شاعر اور ادیب کے پاس ایک انٹینا ہوتا ہے جس کا ایریئل سماج میں لگا ہوتا ہے اور جو بھی آوازیں معاشرے کی سنتا ہے اسے اپنا تجربہ بنا لیتا ہے۔''[5]

اب سوال یہ ہے کہ ایک ہی تجربے سے گزرنے والے دو ادیبوں میں ردِعمل مختلف کیوں ہوتا ہے؟ اس کی مثال اس عمارت سے دی جا سکتی ہے جسے آگ لگی ہو۔ اس کے سامنے سے گزرنے والوں کا ایک سا ردِعمل نہیں ہوتا۔ کچھ لوگ فوری طور پر رک کر آگ بجھانے والوں کے ساتھ شریک ہو جاتے ہیں، کچھ رکتے تو ہیں مگر دور کھڑے تماشا دیکھتے ہیں اور کچھ رکے بغیر گزر جاتے ہیں۔ اس مثال کو ہم شاعر ادیب اور مصور کے حوالے سے دیکھیں تو ان تینوں کا ردِعمل بھی مختلف ہوگا۔

ادب معاشرے کے خواب کی تعبیر ہوتا ہے۔ خواب کتنا ہی بھیانک کیوں نہ ہو خواب دیکھنے والا اس کی تعبیر خوشگوار چاہتا ہے۔ اجتماعی فکر کے حامی اپنے ادب میں صرف خواب ہی نہیں دوہراتے اس کی تعبیر بھی تلاشتے ہیں۔ بعض اوقات یہ صداقتیں اتنی تلخ ہوتی ہیں کہ لوگ خود ان کو دیکھنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتے۔ تاہم اچھا ادیب سچ بتاتا ہے، اسے صلے کی پروا کب ہوتی ہے۔ جدید ادوار نے یوں بھی بات کہنے کے بہت سے زاویے عطا کیے ہیں۔ اردو افسانہ بھی دیگر اصناف کی طرح اس سے کسب فیض کرتا ہے۔ تو آیئے دیکھتے ہیں کہ اردو افسانے میں نفسیات اور مغربی تکنیک کے اثرات کس حد تک ہیں اور ہمارے افسانہ نگاروں نے ان سے کس حد تک کسبِ فیض کیا ہے۔

ہر زمانے میں اظہار کے لیے کچھ قواعد وضوابط مروج رہے ہیں اگرچہ یہ کبھی شعوری اور کبھی لاشعوری سطح پر ترتیب پاتے ہیں مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ ادب کا حصہ بن کر ایسی حیثیت پا جاتے ہیں کہ ان کی پاسداری ہر ادیب پر لازم ہو جاتی ہے۔ اصلاً ادب کی مختلف اصناف کے درمیان شناخت کے لیے بھی ہیئت، ترتیب اور ساخت میں ہمیشہ کسی نہ کسی اصول یا اصولوں کے نظام کو برتا گیا ہے۔ یہ چیز جب ایک واضح صورت اختیار کر لیتی ہے اور جب اسے قبول عام کی سند مل جاتی ہے تو یہ تکنیک یا فن کہلانے لگتا ہے۔ تکنیک یا فن ایک مستقل حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ہر نیا دور اپنی ضرورتوں اور تقاضوں کے مطابق ان میں تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ زمانے کے اپنے تغیر وتبدل بھی اس پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ تاہم بعض اصناف ایسی بھی ہوتی ہیں جن پر شعوری یا لاشعوری تبدیلی کی کوئی کوشش قابل قبول نہیں رہتی۔ جیسے بعض شعری اصناف خصوصاً غزل اپنا فارمٹ طے کر چکی ہے۔ صدیوں سے اس میں کی جانے والی تبدیلی کی کوشش تسلیم نہ ہوسکی۔ یہ اصول جس طرح ادب کی دوسری اصناف میں کام کرتا ہے کہانی پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ مختصر افسانہ بھی ایک ایسی صنف ہے جو داستانوں اور ناولوں کے بعد ظہور میں آئی، اور اب تکنیکی اعتبار سے اس کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ اگرچہ اس کے وجود میں آنے سے پہلے بھی کہانی میں تکنیک کا ایک غیر واضح تصور موجود تھا۔ داستانوں میں عموماً یہ تکنیک برتی جاتی تھی کہ کہانی ایک یا ایک سے زیادہ افراد کے تعارف سے شروع ہوتی۔ ان کے واقعات و حالات کے ساتھ آگے بڑھتی اور آخر میں المیہ یا طربیہ انجام پر پہنچ جاتی۔ پوری داستان میں اتار چڑھاؤ یا نشیب وفراز کی وہ پیچیدگی نہیں ہوتی

تھی جو آج کے منصوبہ بند افسانے کا حصہ ہے۔ یا تجسس ہوتا جو کہانی کو دنوں ہفتوں اور مہینوں کھینچے لیے جاتا تھا۔ اکثر اوقات ذہین قاری داستان کے آغاز ہی سے اس کے ہر کردار کا انجام جان لیتا تھا۔ کہانی کا یہ انداز زمانے کے ساتھ بدلا اور جوں جوں انسانی نفسیات کا علم ترقی کرتا گیا، تکنیک بھی پیچیدہ تر ہوتی چلی گئی۔

جیسا کہ ہم شروع کے ایک باب میں بحث کر چکے ہیں کہ مواد کو ایک خاص ڈھب سے ترتیب اور شکل دینے کا نام تکنیک ہے۔ چنانچہ افسانے کی تعمیر میں مواد جس سانچے میں ڈھلتا جاتا ہے وہی اس کی تکنیک ہے۔ مواد اور تکنیک ایک دوسرے کے جزو لاینفک ہیں۔ دراصل تکنیک کا تمام تر تعلق مواد ہی سے ہے۔ افسانہ نگار اپنے مواد کی مناسبت سے ایک خاص تکنیک استعمال کرتا ہے۔ اس میں یہ فنکارانہ صلاحیت ہوتی ہے کہ کہ وہ اپنے مواد کے لیے موزوں تکنیک منتخب کر سکے۔ پچھلے ابواب میں یہ گفتگو ہو چکی ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز کا زمانہ انسانی ذہن کے لیے ایک نیا موڑ ثابت ہوا اور اس ذہنی انقلاب نے سوچنے کے نئے نئے در کھولے اور نئے نئے موضوعات اور طریقہ کار سے روشناس کرایا۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ ہر چھوٹی سے چھوٹی بات اپنی ذات میں اتنی گہری اور اہم ہوگئی کہ جدید ذہن نے اسے ایک مکمل افسانے کا موضوع بننے کے قابل سمجھ لیا اور جب موضوعات میں رنگا رنگی ہو گی تو انہیں ترتیب دینے والا فن بھی بے شمار صورتیں اختیار کر لے گا۔ یہی وجہ ہے کہ نئے موضوعات کے ساتھ فن کے نئے نئے اسالیب سامنے آئے اور موضوعات کے تنوع کے ساتھ تکنیک بھی متنوع جہات میں پھیلتی گئی۔ جب افسانہ نگار کے سامنے بے شمار مسائل ابھر آئے تو داستانی رنگ آمیزی کی جگہ ٹھوس حقائق نے لے لی۔ حقیقت پسندی نے زندگی کو قریب سے دیکھنے کے چلن کا آغاز کیا تو وہ سماجی مسائل کو موضوع بنا کر ان کا حل پیش کرنے کی کوشش کرنے لگا۔ زندگی کو قریب سے دیکھنے کے اس رجحان نے جہاں لاتعداد موضوعات پیدا کیے وہاں ان کے بیان کے لیے اتنے ہی طریقۂ کار، فنی وارفتگیاں اور تکنیکیں بھی سامنے آنے لگیں۔ افسانہ نگار کو ہر موضوع کا حق ادا کرنے کے لیے مختلف پیمانوں کی ضرورت تھی۔ یہی نئے نئے پیمانے تکنیک کی نئی صورتیں بنیں۔ اب ہم تکنیک کی چند موٹی موٹی اور اہم اقسام پر اجمالی نظر ڈالتے ہیں۔

افسانے کی تکنیک میں ایک اہم چیز وقت ہے، بعض افسانے ماضی سے متعلق ہوتے ہیں، بعض

حال سے اور بعض مستقبل سے۔ ماضی سے تعلق رکھنے والے افسانوں کی تکنیک ایک خاص طریقے سے وارد ہوتی ہے۔ اس تکنیک میں بعض کردار حال میں رہ کر ماضی کا ذکر کرتے ہیں اور ماضی ایک تصویر کی طرح ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ افسانہ حال سے شروع ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ تلازمہ خیال (Association of Thought) کے ذریعے ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ پھر ماضی کے واقعات اسی ترتیب اور شدت کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں جس طرح وہ گزرے تھے، بعض اوقات کردار ماضی کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جیسے ماضی حال میں زندہ ہو۔ اور براہ راست ان واقعات کو اسی طرح دہراتے ہیں جیسے وہ حال میں پیش آ رہے ہیں اور آخر میں کرداروں کی گفتگو یا حالات کی کروٹ کے موڑ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ زمانہ ماضی کا تھا اور اب یہ کردار حال میں بھی زندہ ہیں۔ افسانوں میں ماضی کا ذکر ہمارے ہاں سب سے زیادہ مقبول ہے اور ہمارے افسانوی ادب میں زیادہ تر یہی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔

حال سے متعلق افسانے بھی بڑی تعداد میں لکھے گئے۔ ایسے افسانوں میں کردار ایک ڈرامائی انداز سے کام کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ کرداروں کے افعال و اعمال واقعات کو ترتیب دیتے ہیں اور ان کے عمل کے ساتھ افسانہ آگے بڑھتا ہے۔

مستقبل سے متعلق افسانوں میں کرداروں کی گفتگو یا ان کے عمل سے مستقبل کے متعلق پیش گوئی کی جاتی ہے یا مختلف قسم کے نظریات بیان کیے جاتے ہیں بعض اوقات کردار ایک خواب کی سی کیفیت میں مستقبل کے شب و روز، حال کے اعمال کے نتائج اور اپنی نا آسودہ خواہشات کو تسکین پاتے دیکھتا ہے۔ خیال کی پرواز کے ساتھ اس کی تمنائیں بہت دور کے مستقبل کو بالکل قریب دیکھتی ہیں اور لمحوں کی اڑان اس حد کو بالکل ختم کر کے کردار کو ذہنی طور پر مستقبل کے احاطے میں لے جاتی ہے۔ اس طرح حال میں موجود انسان اَن دیکھے، اَن جانے مستقبل میں جھانکنے کی صلاحیت پا جاتا ہے۔

قدیم داستانوں کی تکنیک میں زمان و مکان کی حدیں مقرر تھیں۔ کہانی مخصوص مدت کا احاطہ کرتی تھی، ان میں کردار کے موت و حیات کے پورے عمل کو پیش کیا جاتا تھا۔ اس کی پیدائش سے کہانی شروع ہوتی اور اس کی عمر کے آخری لمحات تک بڑھتی چلی جاتی۔ اور جب ختم ہوتی تو قصہ گو کہتا جس طرح اللہ نے شہزادے کے دن پھیرے ہمارے بھی پھیرے اور سب آمین کہتے۔ مگر جدید عہد نے اور جدید

تکنیک کے استعمال نے time and space کے بیریئر توڑ دیے اور کہانی کار کو زمان و مکاں کی قید سے آزاد کر دیا۔ افسانہ ہزار برس پہلے کا ہو یا آج کا، اس میں پوری عمر کا بیان بھی ہوسکتا ہے اور چند لمحوں کا بھی۔ ایک کردار کی زندگی کا عرصہ بھی ہوسکتا ہے۔ ایک انسان ایک خاص زمانے میں بیٹھ کر دوسرے زمانے کے متعلق سوچ سکتا ہے۔ حال، ماضی اور مستقبل کا ایک ساتھ تصور کیا جاسکتا ہے۔ انسانی ذہن لامحدود ہے مگر اس کے ساتھ ہی جدید افسانے کی تکنیک نے بھی زمان و مکاں کے فاصلے طے کر لیے ہیں۔

انسان کا علم بہت وسیع ہو گیا ہے اور انسانی زندگی کا مقصد وہ نہیں رہا جو پہلے تھا۔ مقاصد کی اس تبدیلی نے کہانی کا مقصد بھی تبدیل کر دیا۔ پہلے کہانیاں محض دل بہلانے اور ذہنی تعیش کے لیے لکھی جاتی تھیں۔ قاری کے مسائل محدود تھے، ان کے ذہنوں کی پرواز محدود تھی۔ وقت گزاری مشکل تر تھی چنانچہ وقت گزاری کے لیے طویل کہانیاں لکھنا مجبوری تھی۔ مگر وقت بدلا تو کہانی لکھنا فرائض زندگی میں سے ایک عمل ٹھہرا اور قاری بھی اپنی ذات، اپنے مسائل اور اپنی زندگی کو ادب میں تلاش کرنے لگا۔ اس جستجو نے اسے ایجاد کے نئے راستے پر لا کھڑا کیا۔ موضوع نئے ملے تو تکنیک میں بھی جدت پیدا ہوئی۔ نئے خیالات و نظریات سامنے آئے، تکنیک کے نئے نئے تجربات ہوئے۔

پرانی تکنیک میں واقعات اور کردار کہانی کو آگے لاتے تھے۔ سارا زور پلاٹ پر ہوتا تھا۔ کرداروں کی تخلیق کہانی کو آگے بڑھانے اور واقعات کو ترتیب دینے کے لیے کی جاتی تھی اس طرح کرداروں کو بالکل ہی فراموش اور نظرانداز کر دیا جاتا تھا۔ ان کرداروں میں کوئی انفرادیت نہیں ہوتی تھی اور ہر کردار دوسرے کردار کی نقل معلوم ہوتا تھا۔

پرانی کہانیوں میں کرداروں کا عمل ایک سا ہے اور ان کی اپنی کوئی شخصیت نہیں۔ وہ واقعات کے ارتقا کے لیے محض ایک آلۂ کار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مصنف انہیں جس طرح چاہے استعمال کرتا ہے ان میں اتنی جان نہیں کہ اپنے آپ کو مصنف کی دست برد سے آزاد کرسکیں۔

لیکن نئی تکنیک میں پلاٹ سے زیادہ زور کرداروں اور کردار نگاری پر دیا جاتا ہے۔ پلاٹ محض

کرداروں کے عمل اور ان کے حالات سے میکانکی طور پر وجود میں آ جاتا ہے۔ ورنہ اسکی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ کردار کی شخصیت جس طرح ردعمل کے ذریعے تشکیل پاتی ہے اس سے پلاٹ بنتا ہے۔ کردار نگاری نئی تکنیک کا سب سے اہم اور ایک لحاظ سے بنیادی جزو ہے اور کردار نگاری میں مہارت رکھنے والا اچھا افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے۔ جو افسانہ نگار کردار کے ذہنی عمل، نفسیاتی الجھنوں اور مسائل کو پوری طرح واضح کرسکتا ہے اور اس کی فطرت کو پوری طرح سمجھ کر اس کی زندگی کے لیے لائحہ عمل پیش کرسکتا ہے تو وہ بلاشبہ ایک بڑا افسانہ نگار اور فن کار ہے۔ اس نے کردار کو سمجھا ہے اور جانا ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ زندگی کے متعلق اس کا مشاہدہ وسیع ہے۔ جس نے کردار کا مشاہدہ نہیں کیا اس نے زندگی کا مشاہدہ نہیں کیا اور جس نے کردار کو نہیں سمجھا اس نے زندگی کو نہیں سمجھا۔

زندگی کی ساری پیچیدگیاں کردار میں سمٹ کر آ گئی ہیں۔ اس لیے اس کی پیچیدگیوں کو سمجھنے کے لیے کردار کی پیچیدگیوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ کردار جو کچھ کرتا ہے اور جو کچھ کہتا ہے اس کی اندرونی سطح کو ٹٹولے اور کریدے بغیر اس کے عمل اور اس کی بات کے معنی سمجھنا ممکن نہیں۔ اس طرح کردار نگاری حقیقت میں ظاہری عمل کے بیان سے بڑھ کر ان محرکات کی عکاسی بن گئی ہے جن سے یہ عمل ظہور پذیر ہوتا ہے۔ کردار نگاری ظاہر سے کہیں زیادہ باطن اور عمل سے زیادہ تحریکات عمل کا نام ہے اور یہ سب کچھ مغرب کے افسانہ نگار نے کیا۔

ہمارے افسانہ نگاروں نے انگریزی کے افسانوں کا مطالعہ کیا۔ انھوں نے بعض صورتوں میں ان افسانوں کے ترجمے کیے اور اکثر اوقات ان کی طرز اور روش سے متاثر ہو کر طبع زاد افسانے لکھے اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جدید افسانہ پلاٹ کے بجائے کردار کا افسانہ بن گیا۔ ہمارے افسانہ نگار کو تکنیک کا شعوری احساس انگریزی ادب سے ہوا۔ خاص طور پر نفسیاتی مواد کو ڈھالنے کے لیے جس جس طرح کی تکنیکیں استعمال کی گئیں وہ حقیقت میں غیر ملکی ادب سے مستعار ہیں۔ ہمارے بیش تر افسانہ نگار کسی نہ کسی غیر ملکی افسانہ نگار سے متاثر ہیں اور افسانے کو بڑی کامیابی سے ان سانچوں میں ڈھالنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

یوں تو ہمارے ادب پر مغربی ادب کا اثر سرسید کے زمانے میں ہی شروع ہو گیا تھا اور نذیر احمد،

سرشار، شرر اور حالی وغیرہ نے مغربی اثر کے تحت نثر اور نظم کو نئی راہیں دکھائی تھیں۔ مگر اردو افسانے کا آغاز بیسویں صدی کے شروع میں ہوا۔ ابتدائی افسانہ نگاروں نے کچھ داستانوں کے فن سے متاثر ہو کر اور کچھ نے قدیم کہانیوں کے اثر کے تحت قومی اور رومانی افسانے لکھے۔ لیکن مغربی افسانے کے اثرات اردو افسانے میں اس وقت سے داخل ہونے شروع ہوئے جب سے نیاز فتح پوری اور آگے چل کر محمد مجیب، خواجہ منظور حسین، جلیل قدوائی اور منصور احمد وغیرہ نے زیادہ تر روسی افسانوں کے ترجمے کیے اور ان کے رنگ میں طبع زاد افسانے لکھے۔

پروفیسر احتشام حسین اس صورتحال کے تناظر میں کہتے ہیں:

> 1930ء کے قریب کئی اچھے لکھنے والے باقاعدہ افسانوں کے ترجمے کی طرف متوجہ ہوئے ۔۔۔ ان مترجمین میں خواجہ منظور حسین، حامد علی خان، جلیل قدوائی، محشر بدایونی، فضل حق قریشی، اختر حسین رائے پوری، قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، اعظم کریوی نے روسی، فرانسیسی، جرمنی، انگریزی کے ذریعے دوسری زبانوں کے افسانے ترجمے کے لیے منتخب کیے۔ خواجہ منظور حسین اور جلیل قدوائی نے روسی افسانہ نویس چیخوف کے یہاں سے، اعظم کریوی نے ہندی سے اور دوسرے لکھنے والوں نے مختلف زبانوں سے افسانے لیے اور باقاعدہ ترجمے کیے۔ مجنوں نے لفظی ترجمے کرنے کے بجائے انگریزی کہانیوں اور خاص کر ہارڈی کی کہانیوں پر اپنے افسانے ڈھال لیے۔[6]

تیسری دہائی کے آخر اور چوتھی دہائی کے شروع میں مغربی اثر کی یلغار اردو افسانے کا حصہ بننے لگی۔ منٹو کے ذریعے موپساں کا رنگ اور بیدی کے وسیلے سے چیخوف کے اثرات ہمارے افسانے میں داخل ہوئے۔ اگرچہ خود پریم چند کے افسانوں میں بھی یہ اثرات دیکھے جا سکتے ہیں لیکن مغربی افسانے کے نفسیاتی اثرات 1931ء کے بعد واضح ہونا شروع ہو گئے تھے جب یورپ سے لوٹ کر آنے والوں نے افسانے کی دنیا میں قدم رکھا۔ اردو کی جس کتاب میں ہمیں یہ اثر بالکل واضح انداز میں ملتا ہے وہ ''لندن کی ایک رات'' ہے اور اس کے بعد دوسرے افسانہ نگاروں نے براہ راست مغربی اثرات کا آغاز

کیا۔ یہی زمانہ ترقی پسندی کی تحریک کے آغاز کا ہے۔ ہمارے بیشتر نئے افسانہ نگار ترقی پسندی کی طرف مائل ہوگئے چنانچہ انھوں نے ایک ترقی پسندانہ آدرش وادی ہونے کے باوصف پس منظر میں مغربی افسانوں کی تکنیکی صلاحیتوں سے کام لیا۔ ''لندن کی ایک رات'' جسے مختصر ناول بھی کہا جا سکتا ہے اور طویل افسانہ بھی، ایک ہندوستانی طالب علم کی ذہنی کیفیات کا عکاس ہے جسے اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن بھیجا گیا ہے۔ یہاں ایک طالب علم کی نہیں بلکہ بیشتر ہندوستانی طلباء کی جن میں ہندو اور مسلمان دونوں شامل ہیں، ذہنیت، کردار اور عمل کا محاسبہ کیا گیا ہے۔ اس طویل افسانے سے ہم اس کے بعد آنے والے افسانوں کے پس منظر اور معیار کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ یہ افسانہ ہمارے افسانہ نگاروں اور خاص طور پر ترقی پسند Individualist افسانہ نگاروں کے لیے مثال ثابت ہوا اور انھوں نے اپنے فن کو زندگی کے قریب لانے کے لیے نئی روایات اور نئے اسالیب سے استفادہ کیا۔

انگریزی زبان اور دوسری زبانوں سے ترجمہ شدہ ادب ہمارے سامنے آیا۔ جو افسانے مغربی اثر کے تحت لکھے گئے ان کا جائزہ لیتے وقت اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ہمارے ہاں جو لوگ شروع میں افسانہ نگاری کی طرف مائل ہوئے ان میں زیادہ تر انگریزی پڑھے لکھے لوگ تھے اور اپنی زبان کے ادبی ورثے سے بھی ضروری واقفیت رکھتے تھے۔ لیکن 1931ء کے بعد لکھنے والوں کا جو طبقہ سامنے آیا وہ اپنی زبان کی روایت کے مقابلے میں مغربی ادب سے زیادہ واقفیت رکھتا تھا۔ چنانچہ نوجوان لکھنے والوں نے دوسری زبانوں کے ادب سے کسب فیض کا آغاز کیا۔ اس وقت یورپ میں افسانہ نگاری کے دو رنگ غالب تھے۔ ایک چیخوف کا اور دوسرا موپساں کا۔ چیخوف کے ہاں آہستہ روی ہے اور موپساں نشتریت سے آراستہ بات کہنے والوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ ان دونوں افسانہ نگاروں اور ان کی پیدا کی ہوئی روایات کا دنیا کے دیگر زبانوں کی طرح ہمارے افسانوی ادب پر بھی گہرا اثر ملتا ہے۔ مگر موپساں سے زیادہ ہمارے ہاں چیخوف سے اثر لیا گیا کیونکہ اس کے ملک کی فضا ہندوستانی فضا سے زیادہ مطابقت رکھتی تھی۔ ان دونوں افسانہ نگاروں کا ادب ہمارے سامنے انگریزی ترجموں کی وساطت سے آیا۔

مغربی اثر کے لحاظ سے شروع شروع میں تو ہمارے ہاں ترجموں کا دور ملتا ہے یعنی جب ہم نے مغربی ادب کا اثر قبول کرنا شروع کیا تو سب سے پہلے ہمارے ادیبوں کا ذہن ترجموں کی طرف منتقل ہوا

اور غیر ملکی ادب کے تراجم تیزی سے اردو میں ہونے لگے۔ پھر آہستہ آہستہ ان مترجمین نے ان ترجموں سے متاثر ہو کر طبع زاد افسانے لکھنے شروع کیے چنانچہ ان طبع زاد افسانوں پر بھی ترجموں کے اسلوب اور فضا کا گہرا اثر نمایاں ہے۔ تاہم رفتہ رفتہ مقامی اسلوب بنتا چلا گیا۔

ترجموں کے دور کے بعد کئی ایک افسانہ نگار ابھرے جنھوں نے ترجموں کے علاوہ طبع زاد افسانے بھی لکھے۔ ان لکھنے والوں میں جلیل قدوائی، خواجہ منظور حسین، اختر حسین رائے پوری، عنایت اللہ، مجنوں گورکھپوری وغیرہ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان لوگوں نے ترکی، روسی اور فرانسیسی زبانوں کے ترجموں کے ساتھ ساتھ اپنے ماحول کے افسانے بھی لکھے اور آہستہ آہستہ افسانوں میں مقامی فضا اور عناصر کا عمل دخل بڑھتا گیا۔ لکھنے والوں میں ایک مختصر گروہ ایسے افسانہ نگاروں کا تھا جس نے مغربی رومانیت سے گہرا اثر لے کر ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو انشائیہ سے بہت قریب تھا اور جس پر رومانیت کا غلبہ تھا۔

ہمارے افسانے پر جن غیر ملکی افسانہ نگاروں کا اثر ملتا ہے ان میں موپساں، چیخوف، کافکا، آلڈس ہکسلے، ورجینیا وولف، مارشل پروست اور ڈی ایچ لارنس کے نام نمایاں ہیں۔ ہمارے بعض افسانہ نگار انفرادی طور پر کسی نہ کسی غیر ملکی افسانہ نگار سے متاثر ہیں اور بعض نے ادب میں چلنے والی مختلف تحریکوں سے مجموعی طور پر اثر لیا ہے۔ انفرادی اثر کے تحت ہم سب سے پہلے منٹو کا نام لے سکتے ہیں۔ وہ واضح طور پر موپساں سے متاثر ہے۔ چیخوف کا اثر ہمارے جن افسانہ نگاروں پر ہے ان میں راجندر سنگھ بیدی سب سے نمایاں ہیں۔ کئی دیگر افسانہ نگار بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر اس سے متاثر ہیں مگر چیخوف کا سب سے زیادہ اثر ہمیں اپنے ہاں بیدی پر ملتا ہے۔ بیدی کے طرز بیان میں آہستہ آہستہ، سوچ سمجھ کر، رک رک کر بہتے رہنے کی سی کیفیت چیخوف سے بہت قریب ہے۔ احمد علی میں کافکا کی رمزیت نمایاں ہے۔ عزیز احمد شعوری طور پر اور غیر شعوری طور پر ہکسلے سے بہت متاثر ہیں۔ قرۃ العین حیدر پر ورجینیا وولف کا شعوری اثر ہے۔ 1930ء کے بعد منظر عام پر آنے والے افسانے کی مجموعی صورتحال کے متعلق سید وقار عظیم یوں کہتے ہیں:

> افسانوی ادب پر کئی چیزیں نمایاں طور پر اثر انداز نظر آ رہی ہیں۔ جوائس اور پروست کا پیش کیا ہوا نفسیاتی فن، ''شعور کی رو'' کا نظریہ اور کردار نگاری کا ایک

> زیادہ نفسیاتی طریقہ، لارنس کی دکھائی ہوئی وہ زندگی جس میں ہر ایک اپنے جنسی جذبے کی تسکین کی جستجو میں سرگرداں ہے، ورجینیا وولف کی مادی زندگی کے خلاف بغاوت، ہکسلے کا فلسفیانہ اور منطقی پیرایۂ بیان، چیخوف کا انسانی محبت اور ہمدردی کا عالمگیر جذبہ، فرائڈ کی جنسی نفسیات اور اس میں شعور کا عمل، مارکس کا معاشی نقطۂ نظر، ان سب چیزوں نے مل کر ہمارے افسانوی ادب میں ایک ایسی بوقلمونی پیدا کر دی ہے جو ہر پچھلے زمانے سے مختلف اور اپنے تنوع کے لحاظ سے حددرجہ خوش آئند ہے۔ [7]

اور ہمارے بیشتر افسانہ نگاروں میں جنس نگاری کا جو رجحان پایا جاتا ہے وہ زیادہ تر ڈی ایچ لارنس، مارشل پروست، فلابیئر اور جیمس جوائس کے ساتھ ساتھ مغربی نفسیات دانوں خصوصاً فرائیڈ کے اثرات کا نتیجہ ہے۔

فرائیڈ کے نظریات نے پوری دنیا کی دانش کو متاثر کیا ہے۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ فرائیڈ کے نظریات نے انسانی زندگی کے ان گوشوں تک رسائی کو آسان بنا دیا، جن سے پہلے اس کی آشنائی نہ تھی۔ شعور کی رو کی تکنیک نے اہل قلم کے لیے بات کہنے کے چلن کو نئی ابعاد عطا کیں۔ اس طرح افسانہ نگار وہ باتیں کہنے کے لائق ہو گیا جنہیں پہلے کہہ نہ پاتا تھا۔ اس کے سامنے لاشعور کی ستیزہ کاریاں اور تحت الشعور کی گہرائیاں اور تاریکیاں عیاں ہو گئیں۔ پھر یونگ کی آرکی ٹائپ کے ساتھ ہی بہت سے دیگر گوشے کھل گئے۔ چنانچہ ادب کے ہر شعبے میں نفسیات کے زاویے در آئے۔ اب ہم ذرا تفصیل سے فرائیڈ کے نظریے اور شعور کی رو پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔

انسانی نفسیات کو سمجھنے کی کوشش ہر دور میں ہوتی رہی ہے۔ اگر عہد قدیم کے قصوں کہانیوں، حکایات اور داستانوں کا مطالعہ کریں تو ان میں انسانی نفسیات کی پیش کش کے مختلف زاویے ملیں گے۔ اساطیری ادب کے حوالے سے قبل از تاریخ عہد کے انسان کے نفسی کوائف کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے۔ نیز اس عہد کے ذہن کی نفسیاتی و لاشعوری صورتحال کا بھی پتا چلتا ہے۔ ادبی حوالے سے جدید علمِ نفسیات کو بروئے کار لانے کا آغاز کولرج (Coleridge) سے ہوا۔ اس نے "Biographia

"Literaria (1817ء) میں پہلی مرتبہ شاعری کی تعریف کے ضمن میں قاری پر شعر کے نفسیاتی اثر کی بات کی۔ نیز اس کے خیال میں شاعر شعوری اور لاشعوری دونوں قوتوں سے کام لیتا ہے۔ اس کے علاوہ کولرج نے احساسِ ترفع کے حوالے سے بھی داخلی احساس کو فوقیت دی۔ اس نے تجربی نفسیات کی روشنی میں تلازمۂ خیال Association of Ideas کو بھی جاننے کی کوشش کی اور خوابوں کی لاشعوری کارکردگی کا بھی ذکر کیا۔[8] اسی طرح نفسیات کے ساتھ ساتھ جنس کا موضوع بھی ابتدا ہی سے ادب وفن میں رچا بسا ہے اور جہاں کہیں اور جس زمانے میں انسان نے فنی اظہار کا راستہ اختیار کیا، کسی نہ کسی صورت میں جنس کا عنصر اظہار میں شامل رہا۔ اس سے واضح ہوا کہ علم نفسیات، جنس اور ادب کا رشتہ فرائڈ اور یونگ کے نظریات کے فروغ کے بعد پیدا نہیں ہوا، بلکہ اس کی ابتدا کافی پہلے ہو چکی تھی۔ البتہ ان مفکرین سے ''نیو فرائیڈین مکتب فکر'' تک آتے آتے انسانی ذہن کے نفسیاتی پہلوؤں کا اس درجہ گہرائی سے مطالعہ کیا گیا کہ ادب ونفسیات کے باہمی تعلق کی متعدد جہات سامنے آگئیں۔

بیسویں صدی میں جہاں سائنسی نظریات نے انسانی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے وہاں انسان کی داخلی اور نفسیاتی کیفیات کو سمجھنے کے لیے بھی بڑی پیش رفت ہوئی۔ ''شعور کی رو'' یا Stream of Consciousness اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے اور اس کا تعلق فکشن کے ساتھ ہے۔ ادب وفن اور اولیت کے حوالے سے آسٹریا کے سگمنڈ فرائیڈ (Sigmund Freud) کو سب سے زیادہ اہم اور جدید نفسیات کا بانی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ہم عصر فکر اور فکری قیاسات اور مفروضات پر اس کا اثر بے انتہا ہے۔ جس زمانے میں وہ نشوونما کے مراحل سے گزر رہا تھا، سائنسی دنیا میں تصور ذہن کو اَن جانی اور پراسرار شے کا درجہ حاصل تھا۔ فرائیڈ نے ذہن کی سائنسی تشریح کی اور بتایا کہ ذہن شعور اور لاشعور پر مبنی ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک عبوری نکتہ بھی ہے جسے اس نے تحت الشعور کا نام دیا:

> ... individual personal unconscious consisting of
> repressed thought and memories, there was also a
> collective unconscious shared by all humankind, stored
> in the collective unconscious are universal human

experiences repeated over centuries." [9]

فرائیڈ کی اس سے مراد تخیل، قوت ارادی اور جذباتی کیفیات ہیں۔ جنس کو ان سب میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ فرائیڈ کے خیالات کو ابتدا میں زبردست مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ محض اس وجہ سے نہیں تھا کہ ان کی فکر میں جنس کو اہم مقام حاصل تھا بلکہ تحلیل نفسی سے فکری دنیا میں طرز نو کا آغاز ہوا۔ لاشعور کی وسعت اور قوت کے مقابلے میں شعور بہت محدود لگنے لگا۔ فرائیڈ کے خیال میں ہمارے جذبات اور ارادوں پر ہمارے لاشعور کا اثر ہمارے شعور سے کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ ہماری بہت سی حرکات و افعال کی وجوہ لاشعور کی گہرائیوں میں تلاش کی جانی چاہئیں۔ خواب لاشعور کا ایک بہت اہم مظہر ہیں۔ لہٰذا تحلیل نفسی کے ذریعے مختلف نوعیت کے Complexes اور دبی ہوئی الجھنوں کا شعوری سطح پر ادراک کر کے ان کا تدارک کرنے کی کوشش کی گئی۔ دوسری طرف چونکہ ادیب یا فنکار اپنی خواہشات اور آرزوؤں کو فنی و علامتی لبادے میں لپیٹ کر پیش کرتا ہے لہٰذا لوگ اس پر اعتراض نہیں کر سکتے ۔ ڈاکٹر غلام حسین اظہر کے مطابق:

> ادیب یا فنکار نیوراتی مریض ہے اور ادب ان دبی ہوئی خواہشات کا مظہر ہے جو معاشرتی پابندیوں کی وجہ سے نا آسودہ رہ جاتی ہیں۔ نا کردہ گناہوں کی حسرت کا یہ اظہار ہی فرائیڈ کے نظریاتِ ادب کی اصل بنیاد ہے۔ وہ ادب اور بیداری کے خواب میں خطِ امتیاز کھینچنے کا ہرگز قائل نہیں ۔۔۔ فنی تخلیق کو لاشعوری عمل قرار دے کر فرائیڈ نے خواب اور فنی تخلیق، دونوں کا سرچشمہ لاشعور کو ہی قرار دیا ہے۔ فرائڈ کے نظریے نے ادیبوں کو اپنے لاشعور کے نہاں خانے کو ادب میں منتقل کرنے پر مائل کیا ہے۔ [10]

تعبیر خواب کے سلسلے میں فرائیڈ نے یہ نکتہ واضح کیا کہ تشنہ خواہشات کا اظہار بالواسطہ طریقے سے نہیں، بلکہ ان کا اظہار اشاراتی، علامتی اور ایمائی صورتوں میں ہوتا ہے۔ فرائیڈ نے خوابوں کی تعبیر کے سلسلے میں جنسی زاویے کو مرکزِ نگاہ بنایا۔ گویا اس نے ''لاشعوری کارکردگی'' کی اہمیت کو واضح کر کے بالواسطہ طور پر افسانوی ادب تحریر کرنے والے کی نفسیات کا محاکمہ و تجزیہ کرنے والے ''نفسیاتی دبستان

تنقید" کی بنیاد رکھی۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ فرائیڈ نے شعور کی رَد کو ابتدا میں امراض کے علاج کے لیے استعمال کیا۔ جبکہ شعور کی رو کا تصور امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمس نے اپنی کتاب "اصول نفسیات" میں استعمال کیا۔اس نے معروض اور موضوع کے درمیان تلازماتی رشتہ تلاش کیا۔ انسان گفتگو کے ذریعے اس کا کچھ حصہ ظاہر کرتا ہے لیکن زیادہ حصہ زیرِ سطح گم رہتا ہے۔ نفسیات کے ماہرین نے اس گمشدہ حصے کو اہم تصور کیا اور آزاد تلازمہ خیال کی تحریک نے اظہار کا نیا طریقہ دریافت کیا اور فکشن کے محدود میدان میں انسانی زندگی، تاریخ اور تہذیب کا پورا "کل" پیش کر دیا۔

بعض اوقات تلازمۂ خیال(Free Association of Thought) اور شعور کی رو (Stream of Consciousness) کو یکجا کر دیا جاتا ہے۔ جبکہ دونوں میں بنیادی فرق موجود ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال ایک شے یا خیال سے تحریک پانے والی دوسری اشیاء کی طرف پیش قدمی کا نام ہے۔ یہاں ایک خیال، ایک سوچ دوسری سوچ کی طرف قدم اٹھانے میں معاون ہے جن میں کوئی شعوری تعلق نہیں ہوتا۔ جبکہ شعور کی رو ماضی، حال اور مستقبل کے حوالے سے کسی سوچ کو ساتھ لے کر آگے بڑھتے رہنے کا نام ہے۔

شعور کی رو ایک اہم نفسیاتی حربہ اور اسی حوالے سے ادبی تکنیک ہے۔ جیمز جوائس اسے انسانی ذہن کی گفتگو اور اس کے مربوط پہلوؤں کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے شعور کی رو بیک وقت موضوع اور اسلوب کو بھی کہیں گے۔ یہ خود کلامی کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتی ہے۔ ڈوجارڈن جسے اندرونی خودکلامی کا موجد کہا جاتا ہے، اسے کردار کی وہ گفتگو کہتا ہے جس سے کردار کی ذہنی کیفیت کا اندازہ مصنف کے بغیر ہو سکے۔ ہمفرک کے نزدیک شعور کی رو کا تعلق طریقِ کار سے زیادہ نفسِ مضمون کے ساتھ ہے۔ انگریزی ادب میں پہلی مرتبہ 1915ء میں ڈوروتھی رچرڈسن نے اپنے ناول میں شعور کی رو سے کام لیا۔ اس کے علاوہ ورجینیا وولف، جیمز جوائس اور بیسویں صدی کے عظیم ناول نگار ولیم فاکنر کے ہاں اس تکنیک کو کمال مہارت سے استعمال کیا گیا۔[11] چسٹر، جی اینڈرسن اپنی کتاب "James Joyes and his World" میں لکھتا ہے:

"He also began to write brief prose sketches, dialogues,

> interior monologues, report of dreams and images of life of the spirit, which he called epiphanies ... he arrived almost simultaneously at similar techniques which gave the modern short stories, its main line of development ... not the sound of author's voice but the character's voice and thoughts and feelings." [12]

ولیم فاکنر نے اپنے ناول اور افسانوں میں اس تکنیک سے کام لیا۔ اس کے ناول "Wild Palm" میں اس کا ایک کردار خود سے مخاطب ہے:

> Ah, yes why didn't, I ... lungs, of course, why didn't think of that ... [13]

اس نے ایک Short Story میں بھی جس کا نام "Delta Autumn" ہے، اسی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔

اس تکنیک کو متحرک فلم سازی کے حوالے سے بھی مختلف نام دیے گئے ہیں۔ مثلاً Fade out، Cut، Close up، Flash back وغیرہ۔ یہ تمام تراکیب ''شعور کی رو'' کا ہی ایک سلسلہ ہے۔ خود کلامی میں ایک طرح سے ایمائی اور رمزی (Symbolic and Suggestive) عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ یہ افسانے کی کڑیوں کو ایک دوسرے سے ملاتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں:

> شعور کی رو کی تکنیک کو بروئے کار لا کر افسانہ نگار نے کردار کے اندر ابھر آنے والے جذباتی ہیجان کو افسانے میں متشکل کر کے نہ صرف اسے سیراب کیا ہے بلکہ ایک فنی پیکر بھی عطا کیا ہے۔[14]

اردو افسانے میں نفسیاتی و جنسی طریق کار کے ضمن میں یہ چیز قابل ذکر ہے کہ انسانی فطرت کی کامیاب پیشکش کے باوجود ہر افسانے کو نفسیاتی افسانہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے مطابق:

> جب کوئی افسانہ نگار لاشعوری محرکات کی وساطت سے کردار کی بوالعجبیوں اور بعض

> تجرویوں کا مطالعہ کر کے نفسی پیچیدگیوں کو آشکار کرے اور سائیکی کے طلسم خانے کو منور کرے تو ایسا افسانہ نفسیاتی افسانہ ہوگا۔[15]

شعور کی رو کے حوالے سے بات کو سمیٹتے ہوئے اگر ہم اس تکنیک کے تحت تحریر کیے جانے والے افسانوں کا جائزہ لیں تو ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کے مطابق ایسے افسانوں میں افقی صورتحال کے بیان کے مقابلے میں عمودی گہرائی کا پہلو نمایاں ہے۔ اس تکنیک کی مدد سے لکھی گئی افسانوی تحریر، کردار کی ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی کشاکش (جس سے اس کا ماضی، حال، مستقبل بیک وقت متحرک ہوتا ہے) سامنے لاتی ہے۔ نیز جس طرح کائناتی سطح پر تغیرات کی بے ترتیبی (Disorder) موجود ہے مگر اس کے بطون میں ترتیب (Order) کی جھلک ملتی ہے کچھ اسی طرح ''شعور کی رو'' کے تحت لکھی جانے والی فکشن میں بظاہر جو Disorder نظر آتا ہے اس کے اندر ایک نظم یا ترتیب موجود ہوتی ہے۔ مگر اس کی تفہیم کے لیے زیرک نگاہی اور باریک بینی درکار ہے ورنہ کیفیات احساسات اور واقعات کی ڈور الجھ کر گورکھ دھندا بن جائے گی۔

علم نفسیات کے گہرے اثرات کا جائزہ مغربی افسانوی ادب کے مطالعے سے بخوبی لیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے کا آغاز انیسویں صدی کے ربع آخر کے دوران ہو گیا تھا۔ اگر مغربی اہل ادب نے علم نفسیات کے مختلف تصورات کا مطالعہ نہ کیا ہوتا یا ان سے اثر قبول نہ کیا ہوتا تو پھر شاید ڈی۔ایچ لارنس، مارشل پروست، موپساں، فلابیر، ایملی زولا، جیمس جوائس اور دیگر بڑے افسانہ نگار منظر عام پر نہ آئے ہوتے۔ مغربی ادب میں پہلے جنسی نفسیات کے زاویے پر توجہ مرکوز کی گئی مگر بعد میں اس کے دیگر گوشوں کو بھی فکشن میں استعمال میں لایا گیا۔ جن میں لاشعوری محرکات کی حامل کیفیات، آزاد تلازمۂ خیال، خوابوں کا بیان، تخیلی فضا، سرئیلی انداز، اشاریت، تاثریت، شعور کی رو، علامتی پیرایہ اظہار اور وجودیت کے میلانات شامل ہیں۔

اردو افسانے میں نفسیاتی اور جنسی زاویۂ نظر مغربی ادیبوں کی تخلیقات کے براہ راست مطالعے اور ان کے تراجم کے حوالے سے بھی پیدا ہوا۔ چنانچہ فرائیڈین نفسیات کا اثر آزادی سے پہلے ہی اردو افسانے پر اثرات ڈال چکا تھا۔ اور اس سلسلے میں ''انگارے'' کو قطعی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ''انگارے''

کے مصنفین نفسیاتی نقطہ نظر سے سگمنڈ فرائیڈ کے مقلد دکھائی دیتے ہیں۔ فرائیڈ کے نظام فکر میں جنس کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس حوالے سے ''انگارے'' کے مصنفین نے جنس کو ایک فطری تقاضا قرار دے کر سماج کے فرسودہ معیارات اور Taboos کو رد کرتے ہوئے اردو افسانے کو بے باک حقیقت نگاری سے روشناس کرایا۔ بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں سماج، جنس کے حوالے سے کسی جارحانہ انداز فکر کے لیے تیار نہ تھا۔ چنانچہ فرائیڈازم کے تحت جنس، جنسی بھوک، جنسی تسکین اور جنسی تھکن جیسے حساس موضوعات کے ذریعے انسانی زندگی کے خلاف معمول تاریک پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا تو شدید عوامی ردعمل سامنے آیا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اردو افسانے میں ایک نئے طرز احساس کا بھی آغاز ہوا۔

''انگارے'' اور ''شعلے'' سے گزر کر نفسیاتی و جنسی موضوعات کی پیش کش میں عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، محمد حسن عسکری، عزیز احمد، ممتاز مفتی اور آغا بابر تک اردو افسانہ پہنچا اور ان سب نے اپنے اپنے انداز میں فنی طور پر فرائیڈ اور دیگر مغربی فکشن نگاروں کے اثرات کو قبول کیا۔ خاص طور پر منٹو، عصمت، احمد علی، بیدی، غلام عباس، قرۃ العین حیدر اور اشک وغیرہ نے کرداروں کی نفسیات کو پس منظر بنایا ہے اور وہ اپنے اپنے مخصوص انداز میں کرداروں کے ظاہری عمل کو اندرونی کشمکش کا نتیجہ دکھاتے ہیں۔ یہ افسانہ نگار جنسیات پر لکھیں یا تحلیل نفسی کو پس منظر بنائیں، شعور پر لکھیں یا تحت الشعور پر، نفسیات ان کے کرداروں میں ضرور سمٹ آتی ہے۔

فن کی نئی تکنیک کے سلسلے میں جن افسانہ نگاروں کا نام لیا جاتا ہے ان افسانہ نگاروں میں احمد علی، منٹو، کرشن چندر، بیدی، علی عباس حسینی، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، اوپندر ناتھ اشک، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، عزیز احمد، قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی وغیرہ شامل ہیں۔

ب۔ چند اہم افسانہ نگاروں کے اسلوب اور تکنیک کا خصوصی مطالعہ:

اردو افسانے کی خوش بختی ہے کہ اسے ابتدا ہی میں لکھنے والوں میں ایسے نام میسر آ گئے جن کے سامنے عالمی افسانوی ادب کا معیار موجود تھا اور خود ان میں وہ صلاحیتیں بھی تھیں جن کے سبب اردو افسانے کو آغاز ہی میں ایک جست لے کر بڑے افسانے کی صف میں کھڑے ہونے کے مواقع مل گئے۔ اب ہم ان اثرات و رجحانات کے تناظر میں چند افسانہ نگاروں کے افسانوں کا فنی و تکنیکی تجزیہ کریں گے۔

i۔ احمد علی

اردو افسانے میں جدید تکنیک کا آغاز احمد علی کے ابتدائی افسانوں میں دکھائی دیتا ہے جن میں خواب بیداری (Day dreaming) کی کیفیت اور شعور کی رو (Stream of Consciousness) اور سرئیلزم (Surrealism) کے اثرات نمایاں ہیں۔ ممتاز شیریں ''انگارے'' میں شامل ان کے دونوں افسانوں کو فنی تجربات خصوصاً سرئیلزم کے حوالے سے اہمیت دیتی ہیں۔

> احمد علی نے آزاد خیال کو سرئیلزم کے ذریعے پیش کیا یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں جبکہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ چنانچہ سرئیلزم کی اس تحریک سے جو مغرب میں 1919ء میں شروع ہوئی تھی، اردو افسانے کے آغاز میں ہی احمد علی نے روشناس کرا دیا۔[16]

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بھی احمد علی کے ابتدائی افسانوں میں سرئیلزم کے اثرات کو کافکا کے مماثل قرار دیتے ہیں:

> Ahmed Ali's earlier stories, show surrealistic influence, and his depiction of man as a puppet in a strange dream light world reminds the reader of Kafka.[17]

احمد علی نے اپنے افسانوں کے ذریعے اردو افسانے میں دیگر نئے رجحانات بھی متعارف کرائے

مثلاً سریلزم (Surrealism)، آزاد تلازمہ خیال (Free Association of Thought)، اظہاریت (Expressionism)، رمزیت اور علامت وغیرہ۔ احمد علی کا انگریزی ادب کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔ اور وہ مغربی ادب میں پائے جانے والے رجحانات سے بھی بخوبی آگاہ تھے۔ لہٰذا جب انہوں نے افسانہ نگاری کا آغاز کیا تو اس میں مغربی افکار و خیالات کی جھلک نظر آئی۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ ان کی افسانہ نگاری محض مغربی فکشن میں مروج رجحانات کی خوشہ چینی یا اس کے اخذ و اکتساب تک محدود تھی۔ انہوں نے مغربی افسانے سے مستعار تکنیکوں کو مہارت سے اپنے افسانوں میں استعمال کیا اور یوں فنی و فکری اعتبار سے اردو افسانے کو مزید تقویت پہنچائی۔ اس تناظر میں ممتاز شیریں کہتی ہیں:

> ''احمد علی کی تحریریں اپنی نوعیت میں ESOTERIC ہیں ---۔ احمد علی کا مخصوص لب ولہجہ اور رنگ، رمزی اور فلسفیانہ ہے ---۔ ''انگارے'' میں بھی ان کے افسانے سرئیلزم اور آزاد تلازمہ خیال کے مظہر تھے ---۔ احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقۂ اظہار پایا جاتا ہے وہ ''قید خانہ''، ''ہمارا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' ہیں۔ جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ The castle اور The Trial سے مناسبت پائی جاتی ہے۔[18]

احمد علی کے افسانے ''ہمارا کمرہ''، ''قید خانہ'' ''موت سے پہلے'' اور ''ہماری گلی'' بنیادی طور پر علامتی فضا کے حامل افسانے ہیں۔ ''قید خانہ'' میں دو قیدیں دکھائی گئی ہیں ایک خارجی اور دوسری باطنی۔ انسان کا جسمانی وجود بھی ایک قید خانہ ہی ہے جس میں روح جکڑی ہوئی ہے اور وہی تمام مظالم و تکالیف کا نشانہ بنتی ہے۔ اس افسانے کا کردار ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ احساس اس کے رگ و پے میں جاری و ساری ہے۔ گویا ''قید خانہ'' مجسم احساس بن گیا ہے۔ احمد علی کا دوسرا افسانہ ''موت سے پہلے'' بھی بقول ممتاز شیریں ایک طرح کا بھیانک رمزیہ خواب (Symbolic Nightmare) ہے۔[19] جس میں احمد علی نے مضبوط علامتی رویے اور علامتی کرداروں کے ذریعے فضا کو بنایا گیا ہے۔ احمد علی نے اس افسانے اور ''قید خانہ'' میں اظہاریت یا باطن نگاری (Expressionism) کی تکنیک کو برتا ہے۔ اظہاریت کا لفظ پینٹنگ سے لیا گیا ہے اور اس تکنیک کے حامی کردچے کے نظریات سے متاثر ہیں۔

ممتاز شیریں کے مطابق اس تکنیک کو اردو میں سب سے پہلے لانے والے بھی احمد علی ہی ہیں۔[20]

احمد علی کا ''ہماری گلی'' تکنیک کے اعتبار سے ایک نئی چیز ہے۔ اس میں بنیادی اور مرکزی کردار صرف مصنف کا ہے۔ یعنی عمل صرف ایک کردار کا ہے۔ لیکن پورے افسانے میں بہت سے کردار ہیں جو ایک مرکزی کردار کی معرفت ہمارے سامنے آتے ہیں۔ مصنف اپنی کھڑکی میں سے گلی میں رہنے والے تمام لوگوں کی روزمرہ زندگی کا مشاہدہ کرتا ہے اور اسے اپنی زبان میں بیان کرتا ہے۔ بہت سے واقعات اور کردار صرف ایک کردار کی آنکھوں سے گزر کر ہم تک پہنچتے ہیں۔ یہ تکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان کے مطابق اس افسانے کی تکنیک ''رپورتاژ'' جیسی ہے۔ نیز یہ افسانہ ''نیم افسانہ''، ''نیم خاکا'' ہے اس طرح اسکیچ کے طرز پر لکھے گئے افسانے اردو میں ایک نیا تجربہ ہیں۔[21]

ان کا افسانہ ''ہمارا کمرہ'' بھی اسی نوع کا افسانہ ہے۔ اس سلسلے میں تفصیلی بات ہم باب سوم میں انگارے پر مغرب کے اثرات کے تحت کر چکے ہیں۔ محمود ایاز ''انگارے'' میں استعمال کی جانے والی تکنیکوں کے حوالے سے احمد علی کی اہمیت کے پیش نظر انہیں نئے اردو افسانے کا پیش رو تسلیم کرتے ہیں۔[22]

احمد علی جدید تعلیم یافتہ افسانہ نگار تھے۔ مغربی تحریکوں کے مطالعے سے ان کے فن میں اسلوب اور تکنیک کی سطح پر بہت سے نئے اور انوکھے عناصر سامنے آئے۔ البتہ چونکہ انھوں نے زیادہ نہیں لکھا لہٰذا ان کے تفصیلی مطالعے میں نقاد کو زیادہ سہولت میسر نہیں آتی۔

ii۔ سعادت حسن منٹو

منٹو اگرچہ ایک بیباک افسانہ نگار تھا مگر جب وہ جنسی یا نفسی موضوع پر قلم اٹھاتا تو اس کے اسلوب میں رمزیہ انداز در آتا۔ علاوہ ازیں اس نے مغرب کی طرز پر تجریدی اور علامتی افسانے بھی لکھے جن کی انفرادیت اور امتیاز آج بھی جدید افسانے کی پیش روی کرتا ہے۔

سعادت حسن منٹو نے جنسی نفسیات کو نئے سلیقے سے اپنایا ہے۔ جدید تہذیب کے پس منظر میں لارنس نے جنسیات کو نظامِ حیات کا اہم جزو بنا کر پیش کیا، منٹو نے لارنس کے اثرات کو قبول کیا۔ بقول

ڈاکٹر ملک حسن اختر:

> جنسی موضوعات کے سلسلے میں منٹو، ڈی۔ایچ۔لارنس سے بہت زیادہ متاثر ہوا ہے۔ اگرچہ اس کے ہاں اتنی کھلی عریانی نہیں ہے جو لارنس کے ہاں ہے مگر وہ اپنے افسانوں میں وہ کچھ بیان کر جاتا ہے جو زیادہ سے زیادہ ایک ہندوستانی یا پاکستانی بیان کرسکتا ہے۔[23]

اس لحاظ سے ہم انہیں دنیا کے بڑے بڑے افسانہ نگاروں میں شمار کر سکتے ہیں۔ ہمارے سماج میں جتنے جنسیاتی مسائل مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں منٹو نے بڑی بے باکی سے ان کی نقاب کشائی کی ہے۔ لارنس کے علاوہ منٹو پر ایملی زولا، میکسم گورکی، سمرسٹ ماہم، فرائیڈ، ہیگل اور موپساں کے اثرات بھی بخوبی مشاہدہ کیے جا سکتے ہیں۔ البتہ منٹو پر موپساں کا شدید اثر ہے۔ وہی شدت اور وہی بے باکی۔

موضوع کے چناؤ اور طریق کار کی نوعیت کے اعتبار سے بھی موپساں اور منٹو میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔ موپساں نے فرانس کے اخلاقی طور پر زوال آمادہ معاشرے کا نقشہ کھینچا ہے۔ کسبیوں، بیسواؤں اور حالات کی ستائی ہوئی عورتوں کی بپتا بیان کی ہے جس میں جنس کا متشدد زاویہ بھی کافی نمایاں ہے۔ اسی رخ سے منٹو نے ہندوستانی سماج میں طوائف اور جنسی گھٹن کی پیش کردہ فضا کو پیش کیا ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

> منٹو کا رویہ موپساں کی طرح تقریباً سادی (Sadistic) ہے۔ موپساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، غلاظت ہے اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔ منٹو کے ہاں بھی خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں انسان کی یہی تصویر مرتب ہوتی ہے۔ موضوعات بھی موپساں کی طرح انسان کے وحشیانہ، ہیجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنس، شہوانیت، ظلم، ایذادہی، قتل و خون، تیز ہیجانی جذبات، غیرمعمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ منٹو نے چونکا دینے والے افسانے تخلیق کیے۔[24]

منٹو کے ہاں سادگی اور براہ راست بات کہنے کے انداز نے اس کے افسانے کے گراف کو اوپر اٹھانے میں بڑی مدد کی ہے۔ موپساں کی طرح منٹو کے افسانوں میں بھی حقیقت اپنی ٹھوس شکل میں ملتی ہے اور ان سب کی تہ میں ایک متحرک زندگی نظر آتی ہے اور اسی زندگی پر منٹو اپنے افسانوں کی بنیاد رکھتا ہے۔ ''سرکنڈوں کے پیچھے''، ''موذیل''، ''ہتک'' جیسے کئی دیگر افسانے ''بظاہر بری عورتوں'' کی ''اچھی فطرت'' کو نمایاں کرتے ہیں اور اس طرح زندگی کا ایک اور ڈھکا ہوا روپ سامنے آ جاتا ہے۔ صلاح الدین درویش کے مطابق:

> سعادت حسن منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طوائف میں بھی ''عورت'' کو دریافت کرتا ہے وہی عورت جو ان تمام معیارات پر پورا اتر سکتی ہے کہ جو معاشرہ اس سے توقع کرتا ہے ۔۔۔ منٹو کے افسانوں کی طوائفیں اپنے اندر محبوبہ، بیوی، ماں اور ہمدرد دوست جیسی تمام صفات رکھتی ہیں۔ جو دوسروں کی خوشی پر خوش ہونا اور ان کے دکھوں پر دکھی ہونا جانتی ہیں۔[25]

اگرچہ موپساں اور منٹو میں فنی و موضوعاتی سطح پر مماثلت پائی جاتی ہے۔ تاہم اسلوبیاتی تناظر میں محمد حسن عسکری نے منٹو کا موازنہ موپساں سے کرتے ہوئے لکھا:

> جس بات میں منٹو موپساں سے پیچھے رہ جاتا ہے وہ موپساں کی نثر ہے۔ موپساں کو جس قسم کی نثر درکار تھی وہ فرانس میں اور کچھ نہیں تو کوئی دو سو سال سے نشوونما پا رہی تھی، منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ منٹو کو پانی پینے کے لیے اپنے آپ کنواں کھودنا پڑا اور ٹیڑھا بھینگا سہی اور اس میں سے جو پانی نکلا وہ گدلا یا کھاری ہی سہی مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اس میں سے پانی نکالا، اب ذرا گنیے تو سہی کہ اردو کے کتنے ادیبوں کے متعلق یہ دونوں باتیں کہی جا سکتی ہیں۔[26]

ناول نگاری کے فن سے افسانہ نگاری کا فن بہت مشکل ہے۔ ناول کا میدان کردار نگاری کے لیے موزوں اور مناسب ہے۔ افسانے کا دائرہ عمل بہت محدود ہے اس لیے اس میں سیرت نگاری کی تفصیل کی

گنجائش نہیں ہوتی۔ افسانہ نگار کو محدود دائرے میں رہتے ہوئے کردار کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ اس کے لیے تیز، تیکھا اور مختصر انداز بیان مؤثر سمجھا جاتا ہے جو کم سے کم مگر مناسب لفظوں میں کردار کی سیرت کو قاری پر نمایاں کر دے۔ ہمارے ہاں منٹو اس فن میں کمال قدرت رکھتا ہے۔ اس کے قلم میں اتنی قوت اور ہنر کاری ہے کہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کے کردار خود اپنے آپ کو نمایاں کرتے ہیں۔ وہ اپنے ماحول، اپنی زندگی اور تہذیب سے خود اپنے آپ کو متعارف کراتے ہیں۔

منٹو کے فن پر اگرچہ موپساں کا گہرا اثر ہے۔ تاہم منٹو کے ہاں کردار سازی کا فن اس لیے مؤثر اور یکتا ہے کہ اس کے کردار typical ہندوستانی معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کی نفسیاتی پرورش و پرداخت، خصوصیات اور سماجی شخصیت اسی زمین کی مٹی کے خمیر سے مرتب ہوئی ہے۔ اس کی زندگی، اس کی سادگی، بے باکی اور تیکھا پن، منٹو نے باہر سے مستعار نہیں لیا بلکہ یہ سب کچھ اس کا اپنا ہے۔ زندگی اپنی اصل شکل میں، اپنے فطری روپ میں بغیر کسی تصنع، بناوٹ اور فنی اہتمام کے۔ منٹو زندگی کو سات پردوں میں بھی ڈھونڈ لیتا ہے۔ وہ ہمیشہ زندگی کی اصل صورت کی تلاش میں رہتا ہے۔ خوبصورت اور بدصورت، کریہہ المنظر --- زندگی کے ہی مختلف روپ ہیں۔ منٹو کے ہاں زندگی بکھری پڑی ہے۔ ممتاز شیریں کہتی ہیں: ''زندگی، زندگی، زندگی ---منٹو کے ہاں زندگی ہے ---۔ زندگی منٹو کے ہاتھوں میں ڈھل کر افسانہ بن جاتی ہے۔'' 27

مگر اصل اور حقیقی پہلوؤں کو وہ زیادہ متوجہ اور متاثر کرتا ہے۔ منٹو ایک جراح کی طرح رستے ہوئے ناسوروں اور درد کی ٹیسوں کے نیچے اس کے محرکات تلاش کر لیتا ہے۔ ایک قہقہے کو سن کر وہ اس کا تجزیہ کرنے لگتا ہے اور اس میں چھپا ہوا درد اس کی دور رس نگاہوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ وہ زندگی کا چہرہ ظاہر سے نہیں بلکہ تاریک، غلیظ اور گھناؤنی سطح پر جا کر دیکھتا ہے۔ وہ کیچڑ میں چھپی ہوئی زندگی کو دیکھ کر اس کے تعفن سے گھبرا نہیں جاتا، اس میں ڈھکی چھپی ہوئی زندگی کو چور دروازوں سے نکالتا اور اسے چوراہے پر لا کھڑا کرتا ہے۔ اس پر وہ ایک شدید ردعمل کا اظہار بھی کرتا ہے اور یہی ردعمل منٹو کی مخالفت کے روپ میں ظاہر ہوا۔ کسی نے اس درد کو دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی بلکہ اسے پوری طرح چھپانے اور آنکھیں بند کرنے کی روایت کو شدت سے برقرار رکھا۔ مگر منٹو نے ان مخالفتوں کے باوجود بھی اپنی روش کو

قائم رکھا اور جو کام اس نے شروع کیا تھا مرتے دم تک اسے نبھاتا رہا۔

منٹو نے مغرب میں چلنے والی ہر طرح کی ادبی تحریکوں سے کہیں نہ کہیں ضرور اثر قبول کیا ہے اس کی بہترین مثال ''پھندنے'' ہے۔''پھندنے'' منٹو کے مخصوص اور منفرد اسلوب کی نمائندہ کہانی ہے۔ جسے منٹو نے استعاروں اور علامتوں کے سہارے بیان کیا ہے:

> ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کر آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس کے پیچھے ہو کر اس نے ان کو دیکھا، مگر وہ نظر نہ آئیں اس نے سوچا اس کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں۔ مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور اس نے ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتشدان پر رکھ دیں۔ (پھندنے) [28]

دراصل جب تہذیبی سالمیت دورِ انحطاط میں اپنا تشخص کھو رہی ہو تو اجتماعی احساس کا اظہار مروج زبان، اسلوب، رنگ و آہنگ اور ڈھانچے میں ممکن نہیں ہوتا۔ اس افسانے میں منٹو نے خاندان کے بکھرتے ہوئے شیرازے کو اسی سفا کانہ اور برہنہ حالت میں دکھایا ہے جس میں وہ موجود ہے۔ یہ کہانی ایک خاندان کے گرد گھومتی ہے جس میں ماں باپ، بھائی بھاوج، بہن، مرغیاں، کتے، کتیاں ہر ایک اپنے محور سے ہٹا ہوا ہے۔ ماں جوان ڈرائیور سے بدی پر اتری ہوئی ہے تو باپ لیڈی سیکرٹری سے کھیل رہا ہے۔ بھائی نوکرانی سے وابستہ ہے تو نند، بھاوج اور سہیلی جوان مصور سے تلذذ حاصل کرتی ہیں۔ اسی لیے کمار پاشی نے کہا ''''پھندنے'' میں بدکاروں کا ایک پورا گروہ موجود ہے۔'' [29]

کمار پاشی کا یہ تبصرہ افسانے کی ظاہری پرت سے اخذ تاثر کا نتیجہ ہے وگرنہ اس میں منٹو وہ انکشاف کرتا ہے جس کو سننے اور سہنے کی ہم جرأت نہیں رکھتے۔ منٹو نے کہانی کو ظاہر اور باطن دو سطحوں پر تحریر کیا ہے۔ باہر وہی کچھ ہے جس کی طرف کمار پاشی نے اشارہ کیا ہے جبکہ اندر کی صورت کو افتخار جالب یوں بیان کرتے ہیں:

> یہ ایک خاندان کی شکست و ریخت کا بیان ہے، جس میں ہر عورت نے مرد کا بستر گرم کیا اور ہر گھر میں بچے دیے۔ معاشرتی زندگی کا سب سے مضبوط عنصر خاندان ہی ہے۔ خاندان کا داخلی شیرازہ بکھرنے کا یہ معروضی محاکمہ شدید ہیجان کو دبا کر

لکھا گیا ہے تاہم ہیجان کا اظہار سرعت سے بدلتے واقعات سے ہو جاتا ہے۔[30]

افسانے میں کوئی بھی شے اپنے محور پر نہیں، ہر شے محکومیت کا شکار ہے۔ پھندنے، باغ، کتے، بلیاں، مرغیاں، عورتیں، مرد ہر ایک اپنے اپنے محور سے ہٹا ہوا ہے۔ تہہ داری، گہری رمزیت اور دبیز علامتوں کے باعث ایک اوباش خاندان کی کہانی اپنے معنوی کینوس کو اتنا پھیلا دیتی ہے کہ اس میں پورا عصر سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔ نیز افراد کے درمیان غیر حقیقی رشتوں سے ابھرتی اور رشتوں کے تقدس میں دراڑیں ڈالتی بے حسی، بے اعتنائی اور اکیلے رہ جانے کا دکھ، کہانی کو ایک نیا علامتی سیاق و سباق عطا کرتے ہیں۔

''دھواں'' منٹو کے بدنام ترین افسانوں میں شامل ہے، جو لڑکوں کے بلوغ کی نفسیات جیسے بے حد نازک موضوع پر لکھا گیا ہے۔ افسانہ اپنی مخصوص ہیئت اور ٹریٹمنٹ کے لحاظ سے منٹو کے بہترین افسانوں میں شامل ہے۔ منٹو نے اس کہانی کے موضوع کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس کے آغاز سے انجام تک ایسی رومانی فضا پیدا کی ہے جس سے افسانے کے موضوع کو سمجھنے میں آسانی پیدا ہوتی ہے اور اگر دیکھا جائے تو اس جیسے گنجلک، بے رنگ اور بے کیف موضوع کے لیے یہ فضا بہت موزوں و مناسب ہے۔ ملاحظہ کیجیے اس افسانے میں موضوع اور فضا کی مناسبت جس سے منٹو نے اپنے مطالب کا اظہار بہت عمدگی اور تکنیکی مہارت سے کیا ہے:

> وہ جب سکول روانہ ہوا تو اس نے راستے میں ایک قصائی دیکھا جس کے سر پر ایک بہت بڑا ٹوکرا تھا۔ اس میں دو تازہ ذبح کیے ہوئے بکرے تھے۔ کھالیں اتری ہوئی تھیں اور ان کے ننگے گوشت میں سے دھواں اٹھ رہا تھا جگہ جگہ پر یہ گوشت جس کو دیکھ کر مسعود کے ٹھنڈے گالوں پر گرمی کی لہریں سی دوڑ جاتی تھیں، پھڑک رہا تھا جیسے کبھی کبھی اس کی آنکھ پھڑکا کرتی تھی۔ سوا نو بجے ہوں گے مگر جھکے ہوئے خاکستری بادلوں کے باعث ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت سویرا ہے۔ سردی میں شدت نہیں تھی لیکن راہ چلتے آدمیوں کے منہ سے گرم گرم سماوار کی ٹونٹیوں کی طرح گاڑھا سفید دھواں نکل رہا تھا۔ ہر شے بوجھل دکھائی دیتی تھی۔ جیسے بادلوں کے وزن کے نیچے دبی ہوئی ہے۔ موسم کچھ ویسی ہی کیفیت کا حامل تھا جو ربڑ کے جوتے پہن کر

> چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے باوجود کہ بازار میں لوگوں کی آمد ورفت جاری تھی اور دکانوں میں زندگی کے آثار پیدا ہو چکے تھے، آوازیں مدھم تھیں جیسے سرگوشیاں ہو رہی ہیں۔ چپکے چپکے، دھیرے دھیرے باتیں ہو رہی ہیں۔ ہولے ہولے لوگ قدم اٹھا رہے ہیں کہ زیادہ اونچی آواز پیدا نہ ہو۔ [31]

منٹو نے بیانیہ تکنیک میں کہانی بیان کرتے ہوئے منظر نگاری اور جزئیات نگاری کی قوت سے اس پراسرار فضا کو افسانے کے اختتام تک قائم رکھا ہے۔ ہر لفظ اور واقعہ کہانی کے مرکزی تاثر کو جلا بخشتا ہے۔ منٹو کی تکنیک کے اس پہلو کو سراہتے ہوئے وارث علوی کہتے ہیں:

> منٹو کا بیانیہ حشو و زوائد سے پاک ہو کر، ایک تندرست بدن کی جلد کی مانند، کہانی کے ڈھانچے پر ایسی تندی سے کسا ہوا ہے کہ بیانیہ کا ہر جزد پورے افسانوی ڈزائن کا جزو لاینفک بن گیا ہے، اس حد تک کہ افسانوی معنویت افسانوی ڈزائن سے کوئی الگ چیز نہیں رہی۔ منٹو کے افسانوں میں ہر تفصیل کی وہی اہمیت ہے جو غنائی نظم میں لفظوں کے آہنگ، شعری پیکر اور علامت کی ہوتی ہے جو باہم مل کر معنی کی تجسیم کرتے ہیں۔ [32]

''خوشیا'' ایک دلال کی کہانی ہے جو منٹو کی نفسیاتی حقیقت نگاری کا اچھا نمونہ ہے۔ اس افسانے کا ابتدائی جملہ ''خوشیا سوچ رہا تھا'' جہاں ایک اچھے اور مؤثر آغاز کا ثبوت ہے وہاں اس افسانے کا اختتام بھی بہت موزوں اور قابل قبول ہے۔ آغاز اور انجام کے دو سروں کو ملانے کے لیے منٹو نے حسبِ معمول بہت موزوں و مناسب جزئیات پیش کی ہیں اور یہ منٹو کی تکنیک کی ایسی خصوصیت ہے جس میں اس کا کوئی ثانی نہیں۔ ملاحظہ کیجیے جزئیات نگاری کی ایک مثال:

> دس برس اس کی دلالی کرتے ہو گئے تھے اور ان دس برسوں میں وہ پیشہ کرانے والی لڑکیوں کے تمام رازوں سے واقف ہو چکا تھا۔ مثال کے طور پر اسے یہ معلوم تھا کہ پائے دھونی کے آخری سرے پر جو چھوکری ایک نوجوان لڑکے کو بھائی بنا کر رہتی ہے، اس لیے اچھوت کنیا کا ریکارڈ ''کاہے کرتا مورکھ پیار، پیار، پیار'' اپنے ٹوٹے ہوئے باجے پر بجایا کرتی ہے کہ اشوک کمار سے بہت بری طرح عشق ہے۔

کئی منچلے لونڈے اشوک کمار سے اس کی ملاقات کرانے کا جھانسہ دے کر اپنا الو سیدھا کر چکے تھے۔ اسے یہ بھی معلوم تھا کہ داور میں جو پنجابن رہتی ہے صرف اس لیے کوٹ پتلون پہنتی ہے کہ اس کے ایک یار نے اس سے کہا تھا کہ تیری ٹانگیں تو بالکل اس انگریز ایکٹرس کی طرح ہیں جس نے ''مراکو عرف خون تمنا'' میں کام کیا تھا۔ یہ فلم اس نے کئی بار دیکھا اور جب اس کے یار نے کہا کہ مارلین ڈیٹرچ اس لیے پتلون پہنتی ہے کہ اس کی ٹانگیں بہت خوبصورت ہیں اور ان ٹانگوں کا اس نے دو لاکھ کا بیمہ کرا رکھا ہے تو اس نے بھی پتلون پہننا شروع کر دی جو اس کے چوتڑوں میں بہت پھنس کر آتی تھی۔ اور اسے یہ بھی معلوم تھا کہ ''مزگاؤں'' والی دکھشنی چھوکری صرف اس لیے کالج کے خوبصورت لونڈوں کو پھانستی ہے کہ اسے ایک خوبصورت بچے کی ماں بننے کا شوق ہے۔ اس کو یہ بھی پتہ تھا کہ وہ کبھی اپنی خواہش پوری نہ کر سکے گی، اس لیے کہ بانجھ ہے۔ اور اس کالی مدراسن کی بابت جو ہر وقت کانوں میں ہیرے کی ''بوٹیاں'' پہنے رہتی تھی، اس کو یہ بات اچھی طرح معلوم تھی کہ اس کا رنگ کبھی سفید نہیں ہو گا اور وہ ان دواؤں پر بیکار روپیہ برباد کر رہی ہے جو آئے دن خریدتی رہتی ہے۔[33]

اگر دیکھا جائے تو منٹو نے بازار حسن کی چھوکریوں کے راز ہائے درون خانہ کو اس خوبصورت انداز سے بیان کیا ہے کہ سب جزئیات افسانے کے موضوع سے میل اور موافقت رکھتی ہیں۔ منٹو کی اس مخصوص تکنیک کے بارے میں ابواللیث صدیقی کہتے ہیں:

مختصر افسانے میں جزئیات نگاری کا موقع نہیں ہوتا لیکن منٹو نے مختصر اشاروں میں بھی جزئیات نگاری کا حق ادا کر دیا ہے ۔۔۔ عام حالات میں اس تکنیک سے افسانہ نگار بڑا فائدہ اٹھا سکتا ہے لیکن منٹو جہاں بعض اعضا اور اعمال و افعال، حرکات وسکنات کے بیان میں اسے استعمال کرتا ہے وہاں قاری یہ محسوس کرتا ہے کہ منٹو دراصل صرف مزے لے لے کر اسے لکھ رہا ہے۔ اس کا مقصد لذتیت کے سوا کچھ اور نہیں ہوتا ۔۔۔ ''خوشیا'' پڑھنے سے اس کا اندازہ ہوتا ہے۔[34]

ابواللیث صدیقی کا تجزیہ اپنی جگہ اہمیت کا حامل ہے مگر بنظرِ غائر منٹو کی جزئیات نگاری کا مطالعہ

کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب جزئیات ہم رنگ اور ہم آہنگ ہیں۔ ان معانی میں کہ سب کا تعلق جسم فروش عورتوں سے ہے۔

''بلاؤز'' ایک نوجوان لڑکے مومن کے عنفوانِ شباب کی پہلی لغزش کی ایسی کہانی ہے جس میں ذہن کے غیر شعوری اثرات قبول کرنے اور جنسی جبلت کی غیر شعوری بیداری ہی کا بیان ہے۔ اس کہانی کی شانِ نزول کے بارے میں اوپندر ناتھ اشک کا بیان ہے:

> ایک دن منٹو نے بھی کچھ ایسی بڑ ہانکی، تو میں نے طے کیا کہ میں بھی ایک ایسا ہی افسانہ لکھوں گا۔۔۔یعنی نوکروں کے سامنے مالکوں کی جنسی بے پروائی۔۔۔ منٹو نے ''بلاؤز'' اور میں نے ''ابال'' لکھا جو اس وقت کے میرے اور منٹو کے آرٹ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ [35]

''بلاؤز'' اب بھی منٹو کے آرٹ کا نہ صرف اچھا نمونہ ہے بلکہ ان کے اچھے افسانوں میں اس کا شمار بھی کیا جاتا ہے کیونکہ منٹو نے اس افسانے میں جس مہارت سے مومن، شکیلہ اور رضیہ کے ان بھولے بھالے اور معصوم جنسی احساسات کی مصوری کی ہے وہ ان کی تکنیکی اور تخلیقی اپچ کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

منٹو نے ''بلاؤز'' کو سیدھے سادے انداز میں شروع کیا ہے اور اسے سیدھے سادے انداز میں ختم کرنے کے علاوہ آغاز اور انجام کو گہری معنویت دینے کے لیے بہت سے چھوٹے چھوٹے غیر اہم واقعات کو جوڑ کر ایسی فضا تیار کی ہے جو پوری توجہ اور پورے انہماک کے بغیر ظہور میں نہیں آ سکتی۔

منٹو کے اس فنی اور تکنیکی انہماک اور غور و فکر نے ''بلاؤز'' کو ایک علمی حیثیت دے دی ہے۔ لیکن کمال یہ ہے کہ ''بلاؤز'' نفسیاتی نقطہ نظر سے اہم مطالعہ ہونے کے باوجود فن اور تکنیک کی ان حدود سے باہر نہیں جاتا جہاں سے نکل کر کہانی کہانی نہیں رہتی۔

افسانہ ''بیگو'' کا انجام تکنیکی لحاظ سے قابل توجہ ہے۔ یہ اختتام منٹو کے فن کی ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور وہ یہ کہ منٹو اپنے افسانے کے خاتمہ پر بظاہر بالکل غیر اہم اور معمولی بات کہہ کر پڑھنے والے کے ذہن کو ایک بار پھر بڑی تیزی سے ان سارے واقعات میں گزار دیتے ہیں جو افسانے

میں اس سے پہلے پڑھنے والے کی نظر سے اوجھل ہو رہا تھا۔

اس طرح ''میرا اور اس کا انتقام''، ''نامکمل تحریر'' اور ''سجدہ'' کا اختتام بھی منٹو کی اس منفرد خصوصیت کی ترجمانی کرتا ہے۔

''منتر'' ایک چھوٹے بچے کی معصوم شرارت پر مبنی افسانہ ہے جو موضوع کے اعتبار سے بالکل سیدھی سادی اور غیر اہم کہانی ہے۔ افسانہ پڑھنے کے بعد پڑھنے والا جس چیز کا سب سے نمایاں اثر قبول کرتا ہے وہ صرف ایک واقعہ ہے مگر منٹو نے اس کی ترتیب میں پورے فنی انہماک سے کام لیا ہے۔ اس کے آغاز اور انجام اور پھر آغاز اور انجام کے درمیان کی منزلیں سب پورے فنی رکھ رکھاؤ کے ساتھ طے ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے ''منتر'' منٹو کے چند کامیاب اور مؤثر افسانوں میں سے ایک ہے۔

''ہتک'' طوائف کے موضوع پر منٹو کا سب سے زیادہ مشہور افسانہ ہے۔ منٹو نے اس کہانی میں طوائفوں کے ماحول کی ہو بہو تصویر کھینچی ہے اور ان کی نفسیات کا زندگی سے جو بھر پور نقشہ بنایا ہے اس میں قدم قدم پر حقیقتوں کے پیکر ابھرتے ہیں۔ منٹو نے اس افسانے میں ڈرامائی سچویشن پیدا کی ہے۔ اور اس صورتحال/ سچویشن سے میل کھاتی مخصوص بیانیہ تکنیک بھی۔ منٹو کے اس مخصوص بیانیہ انداز پر تبصرہ کرتے ہوئے وارث علوی کہتے ہیں:

> منٹو کے بیانیہ میں چیزوں کو شناخت کرنے کا، مانوس میں نامانوسیت کا تحیر پیدا کرنے کا، حاضراتی لفظوں کے ذریعہ مرقع سازی کرنے کا اور نادر تشبیہات کے ذریعے جو کچھ کراہت انگیز ہے اسے بھی حسین بنائے بغیر فنی سطح پر دلچسپ اور قابل قبول بنانے کا تخلیقی جوہر ہے۔[36]

اس کہانی میں چونکہ سوگندھی کی ذات کو دھتکارا اور پھٹکارا گیا ہے جس کے نتیجے میں اسکا ردعمل غیر معمولی طور پر شدید اور تیز و تند ہوتا ہے۔ سوگندھی جب تک اپنی تحقیر کا بدلہ نہیں چکاتی اس کے ابلتے ہوئے جذبات کو تسکین بھی نہیں ملتی۔ اس کہانی میں انتہائی شدت اور حدت سے ذہنی کرب و اضطراب کا اظہار کیا گیا ہے۔ اور یہ مقصد منٹو نے ''تکرار'' اور ''تضاد'' کی تکنیک سے پورا کیا ہے۔

''ادنہہ'' کی تکرار سے جذبات کو تیزی اور تندی ملتی ہے اور اس طرح کہانی تکرار کی بیساکھی کے سہارے تیزی سے پیش رفت کرنے لگتی ہے۔ سیٹھ کی ''ادنہہ'' اس کہانی میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے اور وہ کہانی کی ریڑھ کی ہڈی اور حرکی قوت بن جاتی ہے۔

جہاں تک تضاد کی تکنیک کا تعلق ہے تو اس افسانے میں منٹو نے یہ تکنیک بھی انتہائی خوبی سے استعمال کی ہے کیونکہ ایک رنڈی یا کسبی کے اندر کی عورت کا سب آلائشوں سے پاک ہونا، اپنے آپ میں حیران کن تضاد کا حامل ہے۔ اس تضاد سے یہ کہانی خود بخود نکھرتی، سنورتی اور ابھرتی ہے۔

''بُو'' منٹو کا بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے جس میں ان کا فن عروج پر ہے۔ اس افسانے میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے جو گھاٹن عورت کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیف کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں وہ کالج کی کلوپیٹرا حسین گوری چٹی لڑکی ہے۔

موضوع، تکنیک، جزئیات نگاری اور زبان و بیان کے لحاظ سے ''بُو'' ایک ارفع اور اعلیٰ افسانہ ہے۔ مناسب اور نادر تشبیہات اور استعارات افسانے کو تب و تاب عطا کرتے ہیں جو قاری کو فوراً متاثر کرتی ہے۔ تکرار کی تکنیک سے جو کام منٹو نے اس افسانے میں لیا ہے شاید ہی کسی اور افسانے میں اتنی خوبصورتی سے لیا ہو کیونکہ یہاں تکرار میں تکنیک کی ندرت بھی پنہاں ہے۔ افسانے کا آغاز دلکش اور دلچسپ ہے اور انجام چونکا دینے والا۔ درمیان کی جزئیات نگاری افسانے کو گہرائی اور معنویت عطا کرتی ہے جس سے وحدت تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ بقول وارث علوی:

> وحدت تاثر میں افسانہ ایک غنائیہ نظم کی بلندی کو پہنچ گیا ہے اور اس نغمہ کی صورت اختیار کر گیا ہے جو انسانی جسم و جبلت کے پراسرار دیوتاؤں کی ستوتی میں گایا گیا ہے۔ یہ نغمہ گھاٹن کے بدن کی بو بن کر رندھیر کے وجود پر چھا جاتا ہے۔[37]

ملاحظہ کیجیے منٹو کے لطافت بیان کا ایک نمونہ جس میں انہوں نے تشبیہ اور زبان کے حسن سے تحریر کو چار چاند لگا دیے ہیں:

> جب اس نے اپنا سینہ اس کے سینے کے ساتھ ملایا تو رندھیر کے جسم کے ہر مسام نے اس لڑکی کے چھیڑے ہوئے تاروں کی آواز سنی ۔۔۔ لیکن وہ پکار کہاں تھی۔ وہ پکار جو اس نے گھاٹن لڑکی کے جسم کی بو میں سونگھی تھی۔ وہ پکار جو دودھ کے پیاسے بچے کے رونے سے کہیں زیادہ قابل فہم تھی۔ وہ پکار جو صوتی حدود سے نکل کر بے آواز ہو گئی تھی۔[38]

اوپندر ناتھ اشک نے اپنی دلچسپ کتاب ''منٹو میرا دشمن'' میں اس افسانے کی تکنیک کو بہت سراہا ہے۔

> میں اس افسانے کی تکنیک پر فدا تھا۔ ایک بڑی نازک سی تھیم کو منٹو نے جس چابکدستی سے ''بو'' میں سمویا ہے، وہ نہ صرف قابل داد ہے بلکہ قابل تقلید بھی ہے۔ میں وہ افسانہ اپنے کئی دوستوں کو سنا چکا ہوں ۔۔۔ ہر مبتدی افسانہ نگار کو میرا مشورہ ہے کہ افسانہ کی تکنیک کو جاننے کے لیے وہ ''بو'' ضرور پڑھے۔[39]

''کالی شلوار'' ایک طوائف سلطانہ کی کہانی ہے جسے منٹو نے شاہکار افسانہ بنا دیا ہے۔ سلطانہ کا گھر ریلوے یارڈ کے سامنے تھا اور منٹو نے ریل کی پٹڑیوں، پھک پھک کرتے انجن اور شنٹنگ کرتے ڈبوں سے نہایت ہی معنی خیز تشبیہات اخذ کر کے سلطانہ کی بے مقصد زندگی کی تنہائی اور ہولناکی کو ایسے مؤثر طریقے سے بیان کیا ہے کہ بے ساختہ داد نکل جاتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> پھر کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے، نہ جانے کہاں۔ پھر ایک روز ایسا آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔ کسی ایک مقام پر جو اس کا دیکھا بھالا نہ ہو گا۔[40]

ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں:

> منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے پس پشت ایک خاص وضع کی عورت بطور پروٹو ٹائپ موجود ہے۔ لہٰذا فن کے حوالے سے نہ سہی اس

پروٹو ٹائپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ نتیجہ خیز ثابت ہوسکتا ہے۔[41]

اور یہ پروٹو ٹائپ ''کالی شلوار'' کے مندرجہ بالا پیراگراف میں موجود ہے۔

غرض منٹو نے سلطانہ کی روح کی ویرانی اور دوسروں کے رحم وکرم پر منحصر زندگی کی اس قدر بھرپور تصویر کھینچی ہے کہ قاری بے ساختہ متاثر ہوتا ہے۔ خارجی اور داخلی کیفیتوں میں میل و موافقت اور زندگی کے تلخ وترش حقائق کی جانب اشارے اس کہانی کو مقصدیت اورمعنویت عطا کرتے ہیں جس کی وجہ سے منٹو کا یہ افسانہ ادب عالیہ کا درجہ رکھتا ہے۔ منٹو نے اس کے ذریعے طوائف کے عورت پن کو دکھانے کی کوشش کی ہے اور بقول جیلانی کامران منٹو نے

> ۔۔۔ اس امر کی خبر دی کہ طوائف کے باطن میں عورت کی نسائیت برابر زندہ ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ طوائف کا اخلاقی ضمیر بھی برابر موجود ہے۔ اخلاقی ضمیر کی کارفرمائی کو ''کالی شلوار'' میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔[42]

کہانی بنانا منٹو سے زیادہ کوئی نہیں جانتا تھا۔ کفایتِ لفظی اور گفتگو کا نوکیلا انداز منٹو کا خاصہ تھا۔ حسن عسکری رقم طراز ہیں:

> منٹوتو ایک اسلوب تھا، لکھنے کا نہیں جینے کا۔ واقعی منٹو بڑی خوفناک چیز تھا۔ وہ ایک بغیر جسم کے روح بن گیا تھا۔ جو گھبراہٹ مجھے دوستوفسکی کے ناول پڑھ کر ہوتی ہے، وہی منٹو سے مل کر ہوتی ہے۔ آپ مجھ سے پوچھیں کہ کیا تم نے بھوت دیکھا ہے، تو میں کہوں گا کہ ہاں ---منٹو سوچتا تو احساسات جسمانی افعال کے ذریعے ہی تھا، لیکن یہ وہ چیز ہے جس کے متعلق سپین کے صوفیوں نے کہا ہے کہ جسم میں ایک روح ہوتی ہے، یہ روح منٹو نے پالی تھی۔ وہ کسی اخلاقی یا ذہنی خول کے اندر نہیں رہتا تھا۔۔۔ منٹو نے اپنی روح کو بے حفاظت چھوڑ دیا تھا۔ ہر چیز منٹو تک پہنچتی تھی۔[43]

دراصل منٹو فنی تکنیک کے اعتبار سے روس کے چیخوف، فرانس کے موپساں کے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ آخرالذکر کے حوالے سے پیروی کرتے ہوئے منٹو نے افسانے میں فضا کی تشکیل، کرداروں کی تعمیر کے

لیے بے سرو پا تفصیلات اور لمبے چوڑے بیانات کے بجائے کفایت شعاری سے کام لیا۔ اسی اختصار نے منٹو کے افسانوں کو مقبول بنا دیا۔ بقول سلیم اختر:

> اختصار کا وصف اس خود اعتمادی کی بنا پر پیدا ہوتا ہے جس کی موجودگی اور عدم موجودگی سے افسانہ بلکہ خود کوئی بھی تخلیق کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے۔ افسانوی تکنیک کے بارے میں بھی منٹو کا رویہ جداگانہ اور منفرد تھا۔ چنانچہ وہ افسانوں کے غیر متوقع موڑ، اچانک اختتام بلکہ اختتامی فقروں کے لیے بھی شہرت رکھتا ہے۔[44]

منٹو کے افسانوں کی بنیادیں تجسس، انکشاف اور حیرت کے عناصر سے اٹھی ہیں۔ اس کا فن چونکانے سے عبارت ہے۔ چونکانے کا عمل ایک مثبت صورتحال کی نشاندہی کرتا ہے۔ چونکانے اور چونکنے کا مطلب یہ ہے کہ ابھی ہمارے حواس کسی فعل یا بات کا ردعمل دینے کی صلاحیت سے عاری نہیں ہوئے اور ضمیر نام کی کوئی نہ کوئی چیز موجود ہے۔منٹو محض چونکانے کے لیے نہیں چونکاتا بلکہ معاشرتی زندگی کا کوئی انہونا عمل ہوتے ہوئے یا پھر عام حالات میں کسی گہری معنویت سے خالی ایسا معمولی عمل، جو خاص حالات میں غیر معمولی معلوم ہو، دکھانے کے لیے چونکاتا ہے،محمد حسن عسکری نے بالکل درست کہا ہے:

> لوگوں کو چونکانا ادیب کا ایک مقدس فریضہ رہا ہے ۔۔۔ جو آدمی دوسروں کو چونکانا چاہے، اس میں پہلے خود چونکنے کی صلاحیت ہونی چاہیے ۔۔۔ اگر ہمیں جھنجھوڑ کر جگانے کے بعد منٹو نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی معاشرے کا کوئی تماشا نہیں دکھایا، اگر اس نے ہمارے اندر زندگی کا کوئی نیا شعور پیدا نہیں کیا، تو پھر ہم اسے گالیاں دینے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس نے ہمیں چین سے سونے نہیں دیا ۔۔۔ کیا آپ ''نیا قانون''، ''ہتک''، ''بابو گوپی ناتھ'' جیسے افسانے پڑھ کر دیانت داری کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے ہمیں چونکا کر مفت میں ہماری نیند خراب کرائی۔[45]

منٹو ایک جینئس فنکار تھا۔ اس نے زندگی کو بغور دیکھا، مطالعہ اور مشاہدہ کیا، تجربہ کیا اور تب زندگی کے وہ گوشے، جو دوسروں کے سامنے آنے سے انکاری ہیں، وہ منٹو کے سامنے آن کھڑے ہوتے ہیں۔ اور وہ کردار جن کی گلی سے ''شرفاء'' رات کی تاریکی میں گزرنے سے بھی گھبراتے ہیں، منٹو ان گلیوں

میں دن کی روشنی میں نہیں جاتے بلکہ انہیں لا کر شرفاء کے گھروں کے سامنے کھڑا کر دیتے ہیں، بلکہ طشت از بام کر دیتے ہیں۔

> منٹو ایک ایسا حقیقت نگار ہے جو گندگی کے ڈھیر سے ناک پر رومال رکھ کر گزر نہیں جاتا، بلکہ وہ وہاں رک جاتا ہے، اس ڈھیر کو کریدتا ہے، اس میں سے وہ ہماری ترک شدہ اور ٹھکرائی ہوئی چیزوں کو ڈھونڈتا ہے۔ اس کچرے میں اسے ہماری اخلاق باختگی، ہماری خام کاری اور ہماری حرام کی کمائی کے نشانات کی تلاش ہوتی ہے، ہم اس سے خوفزدہ ہو جاتے ہیں لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ منٹو بھی تو اس تعفن کو گوارا کرتا ہے اور اس کا آدرش یہ ہے کہ ہم بھی اپنے ضمیر کی آواز سنیں اسے دبائیں نہیں۔ لیکن اپنے آپ کو سیدھا کرنے کا حوصلہ کسی میں نہیں۔[46]

جدید نفسیات کے علوم نے علامتی نظام کا ایک وسیع تناظر دیا ہے۔ ایک زمانے میں قصوں، داستانوں اور کہانیوں میں علامتوں کا شعوری استعمال نہ تھا جبکہ جدید عہد میں پھیلنے والے علوم نے علامتوں کو لاشعوری سطح بھی عطا کر دی ہے۔ منٹو کے ہاں علامتوں کا استعمال ارزانی ہے۔ مگر یہ سارا علامتی نظام لاشعوری سطح پر ہے۔ ان کے افسانے ''پھندنے''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، ''ہتک'' وغیرہ لاشعوری علامتی نظام کے تابع ہیں۔

منٹو کے بعض افسانوں جیسے ''کالی شلوار''، ''بو''، ''پھندنے'' اور ''کھول دو'' کو فحاشی کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔ محمد حسن عسکری کہتے ہیں:

> منٹو شرابی تھا۔ وہ جو کچھ بھی تھا وہ سب کو معلوم ہے۔ یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ لیکن اخلاقی طہارت کی جیسی دھن منٹو کو تھی، ویسی میں نے کسی اور میں نہیں دیکھی۔ وہ باہر سے رند تھا، اندر سے زاہد--- گو ناصح کہیں نہیں بنتا۔ یہ اخلاقی طہارت وہ اپنے اندر بھی ڈھونڈتا تھا اور دوسروں میں بھی۔ بہت سے افسانے جو دوسرے لوگوں کو فحش محسوس ہوتے ہیں، وہ دراصل اس کی اسی طہارت پسندی کے نمونے ہیں۔ اسی طرح بعض افسانوں میں چند حضرات کو پاکستان مخالفت نظر آتی ہے، حالانکہ ان میں منٹو نے ٹھیٹھ اسلامی دیانتداری اور اس اخلاقی احتساب کا مظاہرہ کیا تھا جس کا

> استعمال وہ اوروں پر ہی نہیں، اپنے آپ پر بھی کرتا تھا۔ پھر آزادی فکر و احساس کچھ ایسی اس کی گھٹی میں پڑی تھی کہ یہ میسر نہ ہو تو وہ سانس نہیں لے سکتا۔[47]

لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ منٹو نے عورت کے ایک ناپسندیدہ طبقے کو دکھاتے دکھاتے معاشرے کو آئینہ دکھا دیا کہ عورت کو بگاڑنے کا، اس کی زندگی کو مکروہ بنانے کا ذمہ دار بہرحال معاشرہ ہے۔ یہ عورت ہے کہ ان حالات میں بھی روح کی سچائی کو ساتھ لیے پھرتی ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی کہتے ہیں:

> زندگی کی حقیقی تصویر ان کے افسانوں میں در آئی ہے۔ ان کے متعدد کردار ان کے افسانوں سے الگ ہو کر زندہ ہیں۔ سوگندھی، جانکی، زینت، موزیل، سکینہ، شاردا ایسے نسوانی کردار ہیں جو تلمیح کی سطح پر استعمال ہونے لگتے ہیں۔ دراصل منٹو کا فن انسانی نفسیات کی گرہیں کھولنے کا فن ہے۔[48]

منٹو کے افسانوں کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو واقعی بڑا افسانہ نگار تھا جس کے سینے میں افسانہ نگاری کے تمام راز پنہاں تھے۔ اس کی ہر کہانی زندگی کے انوکھے اور اچھوتے تجربات کی حرارت سے دہکی ہوئی تھی۔ اس بات کا احساس اسے خود بھی تھا جس کا اظہار اس کے خودنوشت کتبے سے ہوتا ہے جو اس کی قبر پر نصب ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> یہاں سعادت حسن منٹو دفن ہے، اس کے سینے میں افسانہ نگاری کے سارے اسرار و رموز دفن ہیں، وہ اب بھی منوں مٹی کے نیچے سوچ رہا ہے کہ وہ بڑا افسانہ نگار تھا یا خدا۔[49]

iii۔ کرشن چندر

اردو افسانے میں چیخوف کے اثرات جن افسانہ نگاروں کے ہاں ملتے ہیں ان میں کرشن چندر کا نام بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے ''حسن اور حیوان'' کو چیخوف کے "Steppe" سے مشابہ قرار دیا جاتا ہے۔[50] مزید برآں کرشن چندر نے ایڈگر ایلن پو، فرانز کافکا اور بعض دوسرے مغربی افسانہ نگاروں کا تتبع کرتے ہوئے تجرباتی نوعیت کے افسانے بھی تحریر کیے مگر مجموعی طور پر کرشن چندر پر سمرسٹ ماہم کے اثرات زیادہ پڑے۔

فن اور تکنیک کے ضمن میں کرشن چندر کی اولیت مسلّم ہے۔ خود ان کی افسانہ نگاری کے طویل دور میں ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ اور فن و تکنیک کے باب میں ایک اہم اضافہ معلوم ہوتا تھا۔ تکنیک کے نت نئے تجربوں کی مثالیں ان کے افسانوں میں جا بجا ملتی ہیں۔ یہ تجربے ''بالکونی''، ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' سے شروع ہو کر ''ان داتا'' اور ''غالیچہ'' تک کا احاطہ کرتے ہیں۔

''بالکونی'' تاثراتی تصویر کشی کی بہترین مثال ہے۔ یوں تو یہ افسانہ بیانیہ تکنیک کے زمرے میں آتا ہے کہ اس میں کہانی مصنف کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ مکالمے بھی زیادہ نہیں ہیں، نہ ہی کردار خود اپنے اعمال سے کہانی کی رَو کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اس کے باوجود اپنی ندرت اور کرشن کی مخصوص تکنیکی اپچ کی وجہ سے اپنی ایک الگ تکنیک بھی رکھتا ہے۔ یہ غالب کے طرز پر بغیر القاب و آداب کا ایک طویل خط ہے جس کی طرف افسانہ نگار نے خود ابتدائی سطروں میں اشارہ کیا ہے۔[51]

افسانے میں گلمرگ کے ایک ہوٹل ''فردوس'' کا ذکر ہے جس میں مختلف جگہوں، ممالک، مذاہب، مختلف زبانیں بولنے والے اور مختلف پیشے کے لوگ آ کر ٹھہرتے ہیں۔ ان میں بینکر، تاجر، طالب علم، مرہٹے، ایرانی، اینگلو انڈین، پنجابی، ڈوگرے غرض مختلف و متضاد اور کسی حد تک عجیب و غریب عادات و اطوار رکھنے والے لوگ شامل ہیں جو اکثر افسانے کے واحد متکلم کی بالکونی میں آ کر بیٹھتے ہیں، جہاں سے شفق کا منظر بہت بھلا معلوم ہوتا ہے۔ دراصل یہ افسانہ مختلف افراد کی زندگی کا تقابلی خاکا ہے۔ جس میں زندگی کا حیرت انگیز تنوع ہے جس کے اظہار میں افسانہ نگار کی زبان و بیان پر قدرت کا ثبوت جا بجا ملتا ہے۔ ممتاز شیریں نے ''بالکونی'' کی مخصوص تکنیک کو خوب سراہا ہے۔ اور اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> ''بالکونی'' بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے۔ گلمرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سیکشن، ہوٹل کے کمرے، ان کمروں میں رہنے والے، اوبرائن، مینیجر، بہشتی، اور بیرے۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے۔ ''بالکونی'' صرف چند دنوں کا افسانہ ضرور ہے لیکن ان چند ہی دنوں کے افسانے میں وقت کا ایک عجیب احساس پایا جاتا ہے یعنی زندگی ازل سے قائم ہے اور ابد تک رہے گی۔

> ازل ہی سے وقت کا کوچبان اپنی گاڑی ہانکے جا رہا ہے، ہانکے جا رہا ہے اور لوگ اس کی گاڑی میں بیٹھے زندگی کی منزلوں سے گزر رہے ہیں، گزر رہے ہیں۔ ماضی سے حال کی طرف حال سے مستقبل کی طرف اور اس حقیقت سے بے خبر کہ انہیں راستے میں کہاں کہاں کیسے کیسے اور کتنے کتنے موڑ ملیں گے ۔۔۔''بالکونی'' کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں۔ یہ لوگ آئرلینڈ، اٹلی، سپین، پنجاب یا سندھ سے آئے ہیں۔ ان کے لباس، طرزِ حیات، اسلوب فکر میں تفاوت ہے ،ان کی عمریں مختلف ہیں، کیفیتی ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان کو ایک خاص مقصد کے لیے ملا دیتی ہے۔[52]

''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں کرشن چندر نے کچہریوں سے لاء کالج تک دو فرلانگ لمبی سڑک پر وقوع پذیر ہونے والے واقعات کی مرقع کاری کی ہے۔ جس میں گداگر کی خستہ حالی، شاندار فٹن میں بیٹھے ہوئے امیر آدمی کا بھکارن کی طرف حریص نگاہوں سے دیکھنا، بڑے آدمی کے استقبال کے لیے سکول کے بچوں کا استحصال، یہ سبھی واقعات غلامی اور معاشی ناہمواریوں کے پیدا کردہ دیکھے بھالے واقعات ہونے کے باوصف افسانے کے تانے بانے میں تکنیکی لحاظ سے اس طرح بُنے گئے ہیں کہ افسانے میں تحیر خیزی کا عنصر پیدا ہو گیا ہے۔ سڑک کی پتھریلی بے حسی، معاشرے، زمانے اور انسانی ضمیر کی علامت بن جاتی ہے۔

تکنیکی لحاظ سے کرشن چندر نے مذکورہ افسانہ بغیر پلاٹ کے لکھا ہے۔ کرشن کا یہ نیا تجربہ نہ صرف بے حد کامیاب ہے بلکہ اپنے موضوع، مواد، ساخت اور تکنیک کی جدت کے لحاظ سے منفرد اور تاثر سے بھرپور بھی ہے۔ علاوہ ازیں اس افسانے میں کرشن چندر نے اشاروں، کنایوں اور تمثیلات کے ذریعے بڑی بڑی حقیقتوں کو بے نقاب کیا ہے۔اس افسانے میں ''شعور کی رو'' کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں اور داخلیت اور خارجیت کا حسین امتزاج بھی۔

علی حیدر ملک نے اردو افسانے کا جائزہ لیتے ہوئے اظہار خیال کیا کہ اس صنف نے ہر موڑ پر زندگی کا ساتھ دیا ہے۔ پریم چند سے انور عظیم تک ہر بڑے اور قابل ذکر افسانہ نگار نے روحِ عصر

(IETGEIST) کو اپنے فن میں قید کیا ہے۔ اس سلسلے میں پریم چند کے بعد کرشن چندر کا نام سب سے زیادہ اہم ہے۔[53] اس تناظر میں ''ان داتا'' قابل ذکر افسانہ ہے۔

''ان داتا'' کا موضوع قحط بنگال اور اس کی ہولناکی ہے جو ہندوستان کی تاریخ کا کبھی نہ بھلایا جانے والا سانحہ ہے۔ کرشن چندر نے جس فنی مہارت سے اس موضوع کو افسانے کے سانچے میں ڈھالا ہے وہ اسے قحط بنگال پر لکھے گئے تمام دیگر افسانوں سے ممتاز کرتا ہے۔ اس افسانے میں کرشن چندر نے بیک وقت ''رپورتاژ فلم'' مونتاج اور ریڈیو ڈاکومینٹری فیچر کی تکنیک برتی ہیں جس سے افسانہ تین مختلف حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا حصہ خطوط پر مشتمل ہے، دوسرا مکالمے پر اور تیسرا خود کلامی (Monologue) پر۔ کرشن چندر کے اس افسانے کو ناقدین ادب نے بہت سراہا ہے۔ ممتاز حسین کہتے ہیں:

> اردو ادب میں طویل افسانے صرف کرشن چندر ہی نے اچھے لکھے ہیں۔ لیکن میں ''ان داتا'' کو ایک طویل مختصر افسانہ نہیں سمجھتا۔ کیونکہ ''ان داتا'' میں رپورتاژ، ڈرامہ اور افسانہ کی ملی جلی ہوئی شکل ہے۔ کچھ لوگ اسے فینٹسی بھی بتاتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ٹھیک معلوم نہیں ہوتا۔ اس کا حسن اس کی تاثر آفرینی میں ہے۔ اس موقعے پر کرشن چندر نے ایک بالکل نیا تجربہ کیا ہے۔ اور اس قسم کے تجربات وہی ادیب کرسکتا ہے جو تکنیک کو ایک تخلیقی اسلوب سے زیادہ اہمیت نہ دیتا ہو۔[54]

جگدیش چندر ودھان نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ کرشن چندر کے نام کو زندہ رکھنے کے لیے یہ واحد افسانہ ہی کافی ہے۔ آگے چل کر اس افسانے پر بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> اس افسانے میں تکنیکی اعتبار سے جو چیز بے ساختہ متاثر کرتی ہے وہ یہ ہے کہ یہ افسانہ تین ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب اپنے آپ میں ایک مکمل کہانی ہے اور ہر باب کی ساخت اور ہیئت جداگانہ ہے۔ پہلا باب مکتوبات پر مشتمل ہے اور دوسرا باب مکالمہ کی صورت میں ہے جبکہ تیسرا باب ہم کلامی کے انداز میں ہے۔ ان تین ابواب میں جو صنف افسانہ نگاری کے تین مختلف ہیئت کے مظہر ہیں، جو قدر مشترک ہے وہ قحط بنگال کا سانحہ ہے۔ گویا یہ افسانہ نہ صرف ہیئت کے اعتبار سے سہ پہلو ہے بلکہ اپنے آپ میں تین کہانیاں بھی سموئے ہوئے ہے۔ تینوں ابواب

> آپس میں یوں تحلیل اور پیوست ہو گئے ہیں کہ افسانے میں ربط، ضبط اور نظم کی کمی کا احساس نہیں ہوتا اور پورا افسانہ ایک اکائی کی صورت میں ابھرتا ہے۔ یہ کرشن چندر کی فنی چابکدستی کا اعجاز ہے۔ اردو افسانہ نگاری کو فخر ہے کہ کرشن چندر نے اسے ''ان داتا'' ایسا عظیم افسانہ عطا کیا۔ [55]

''پرانے خدا'' کے بارے میں، جو مذہبی قدامت پرستی اور ریاکاری کے موضوع پر بڑی خوبصورت کہانی ہے، عزیز احمد کہتے ہیں:

> ''پرانے خدا'' کا موضوع نئے افسانوی ادب کے ساتھ ہی ساتھ اردو میں آیا۔ ''انگارے'' میں بھی یہ موضوع بار بار دہرایا گیا تھا لیکن کرشن چندر کے اس افسانے میں کہیں گالیاں نہیں، پرانے خداؤں سے نہیں بلکہ پرانے ''خداپرستوں'' سے افسانہ نگار کو حقیقی دلچسپی ہے۔ لطیف اور پرخلوص طنز یہاں وہ کام کر جاتا ہے جو راست اعتراض سے نہیں ہوسکتا۔ منظر نگاری کی حد تک یہ افسانہ ایک شاہکار ہے۔ متھرا کے ہر قسم کے پجاری، وہاں کے رہنے والے اور وہاں آنے والے سب زندہ تصویروں کی طرح چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ تصویریں ہیں اور ان کی معاشی تاویلیں ہیں، مگر اس خوبی سے کہ وہ تصویروں کا رنگ معلوم ہوتی ہیں۔ [56]

غرض اس افسانے کی تکنیک طنزیہ مضمون کی سی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ''پہلی اڑان'' اور ''غلاظت'' بھی اسی قسم کے افسانے ہیں۔

''چڑیا کا غلام'' کو اگر ہم نفسیاتی تجزیہ کہیں تو بے جا نہیں ہوگا اور اگر دیکھا جائے تو اس افسانے پر فرائڈ کی تحلیل نفسی کا گہرا اثر بھی ہے۔ اس افسانے کی منفرد اور اچھوتی تکنیک کے بارے میں عزیز احمد کہتے ہیں:

> ''چڑیا کا غلام'' انوکھی قسم کا افسانہ ہے۔ طنز اور تضحیک پر اس کی بنیاد ہے۔ اس کا طرز صنعت مغربی موسیقی کی اس صنف سے ملتا جلتا ہے جس کو اصطلاح میں CAPRICE کہتے ہیں۔ موسیقی سے یہ صنف اس صدی میں ادب اور سینما میں منتقل ہوئی ہے۔ ٹی۔ایس۔ایلیٹ اور ایذراپاؤنڈ کی شاعری میں اس کے نمونے

> ہیں۔ مغرب کے افسانیاتی ادب نے بھی اس کو اختیار کیا ہے۔ اور یہ افسانہ انہی اثرات کا نتیجہ ہے۔ اس افسانے کا کردار خاص ''چڑیا کا غلام'' اور دوسرے کردار اس طرح حرکت کرتے ہیں جیسے کسی روسی (BALLET) کے افراد لیکن نفسیات کا دامن ہاتھ سے چھوٹنے نہیں پاتا اور سڑک کی عالمگیر لڑائی کے میدان میں جب ہیرو پھر نمایاں ہوتا ہے تو نفسیاتی بنیاد پر۔[57]

''مہالکشمی کا پُل'' اور ''غالیچہ'' پر تفصیلی بات ہم تیسرے باب کے جز 'ج' میں کرشن چندر کی افسانہ نگاری کے ضمن میں کر چکے ہیں۔ لہٰذا اب ہم کرشن چندر کے دیگر افسانوں کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں (SURREALISM) کی تکنیک بھی استعمال کی ہے۔ جسے ماوراءِ حقیقت بھی کہتے ہیں۔ اس تکنیک کے ذریعے فنکار حقیقت کو اس کے بالکل اصلی روپ میں پیش کرتا ہے۔ وہ جن رجحانات جذبات اور احساسات کو پیش کرتا ہے بظاہر وہ ہمیں بے ربط، بے ہنگم اور منتشر نظر آتے ہیں۔ لیکن غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ ان میں ایک خاص ربط، تسلسل اور نظم و ضبط ہے۔

''مثبت اور منفی'' اور ''سوریئلی تصویر'' کرشن چندر کے قابل ذکر افسانے ہیں جو انہوں نے سرریلزم کی تکنیک میں لکھے ہیں مگر کرشن چندر کی اس مشکل تکنیک میں لکھنے کے باوجود سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ ان افسانوں میں مطلب شروع سے آخر تک واضح ہے اور مطلب کی وضاحت کا باعث سلجھی ہوئی تصوریت (FANCYISM) اور علامت نگاری (SYMBOLISM) ہے۔ ورنہ اس قسم کی تکنیک میں لکھے گئے افسانے قارئین کے سروں پر سے گزر جاتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے مذکورہ بالا خصوصیات سے بھرپور ایک اقتباس:

> جسم میں نشاستہ زیادہ ہے، یعنی آلویت، نشاستہ تو سنگ مرمر میں بھی بہت ہوتا ہے تو گویا تاج بھی نشاستہ کا ایک ڈھیر ہے۔ آلویت کا مظہر کاش شاہجہان سنگ مرمر کے بجائے آلو کا تاج محل بناتا تو اس سے محبت کی تضحیک ہوجاتی، محبت میں اور نشاستہ میں وہی نسبت ہے جو موت اور زندگی میں، مثبت اور منفی، مثبت اور منفی، کیوں جھگڑا کرتے ہو جی، ہندو اور مسلمان، سکھ اور عیسائی، ہندوستان اور

> پاکستان۔ مثبت اور منفی، مثبت اور منفی، لہریں بھاگتی ہوئی جا رہی ہیں۔ ہر لہر کی رفتار ہوتی ہے، ہر رفتار میں حرکت ہوتی ہے۔ ہر حرکت مارے تو زخمی کرتی ہے۔ اگر ایک چیز آگے بڑھتی ہے تو دوسری چیز پیچھے ہٹتی ہے۔ اگر ایک شے گرم ہوتی ہے تو دوسری ٹھنڈی ہو جاتی ہے۔ وہ تاریک ہو جاتی ہے تو یہ روشن ہو جاتی ہے۔ وہ مرجاتی ہے تو یہ زندہ ہو جاتی ہے۔ بابر اور ہمایوں، مثبت اور منفی، بادشاہت اور رعایا، تارے دہکتے ہوئے انگاروں کی طرح سوکھی آنکھوں میں لوٹنے لگے۔ یااللہ نیند کیوں نہیں آتی۔ ساری دنیا سو رہی ہے کیا اس لیے مجھے نیند نہیں آتی۔[58]

اسی طرح افسانہ ''سوریئلی تصویر'' بھی اپنی انفرادیت رکھتا ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کرشن چندر نے محض یورپی افسانہ نگاری کی تقلید نہیں کی بلکہ تقلید میں ان کی اپنی تخلیقی اپچ بھی کارفرما ہے۔ جس کی وجہ سے مغربی افسانوی تحریکات و تکنیک کو اپنانے کے باوجود ان کا اپنا رنگ ہر جگہ نمایاں ہے۔

iv۔ محمد حسن عسکری

ان تمام تحریکوں کے اثرات جو بیسویں صدی کے ابتدائی نصف میں مغربی افسانے کی وساطت سے اردو افسانے میں منتقل ہوئے، وہ محمد حسن عسکری کے افسانوں میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ان تحریکوں میں داخلی کیفیات کی عکاسی یعنی سرریلزم، وجودیت کا فلسفہ، حقیقت نگاری، فرائڈ اور مارکس کے نظریات، علامتی انداز ......غرض مغرب سے آئے ہوئے تمام ادبی رجحانات اور تحریکوں کی ہلکی ہلکی سی جھلک عسکری کے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں کوئی تحریک ان کا خاص رجحان بن کر نہیں ابھری بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مختلف اوقات میں جو مختلف تحریکیں ابھریں وقتاً فوقتاً عسکری ان سب تحریکوں سے متاثر ہوتے رہے۔ ان کے افسانوں میں بعض مغربی افسانہ نگاروں کا اثر بھی موجود ہے۔

محمد حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں تکنیک اور اسلوب کے تجربات کے تسلسل کو قائم رکھا۔ ان کے فن کے متعلق ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

> جوائس کے ''یولسس'' کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ تمام ناولوں کو ختم کرنے والا ناول ہے، محمد حسن عسکری کی کہانیاں بھی اسی قماش کی ہیں۔ یعنی ان میں کہانی

> پن اور واقعہ نگاری سے اوپر اٹھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں خارجی دنیا اور اس کے واقعات کی رَو، کردار اور ان کی نوک پلک کو نظرانداز کر کے نفسیاتی پیچیدگیوں کی بے محابا عکاسی ہوئی ہے۔[59]

جہاں تک اولیت اور بنیاد رکھنے کی بات ہے تو اس سلسلے میں حقیقت یہ ہے کہ حسن عسکری سے پہلے پریم چند اپنے افسانوں میں شعور کی رو کی تکنیک بھرپور اور خوبصورت انداز میں پیش کر چکے ہیں۔ ''سوز وطن'' جو پریم چند کا پہلا مجموعہ ہے اس میں افسانہ ''عشق دنیا اور حب وطن'' میں پریم چند نے میزینی کے کردار کی باطنی دنیا کو دکھانے کے لیے خودکلامی (Monologue) کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ یہ شعور کی رو کی ایک قسم ہے۔ اس طرح ''گلی ڈنڈا'' میں بھی یہی تکنیک اپنائی گئی ہے۔ علاوہ ازیں پریم چند نے اپنے باقی افسانوں میں بھی جزوی طور پر اس تکنیک کو استعمال کیا ہے۔

محمد حسن عسکری کے افسانوں میں تحلیل نفسی، تاثر آفرینی، یاسیت، تنہائی اور نارسائی کے نئے تلازمات، تفکر، زہرخند اور تکنیک کا گہرا شعور علیحدہ علیحدہ تو بہت احساس دلاتا ہے مگر اکائی کی صورت میں صرف ''ذکر انوار'' اور ''ایک معمولی خط'' میں دکھائی دیتا ہے۔اس افسانے کو انوار احمد نے سب سے موثر اور کامیاب افسانہ قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> محمد حسن عسکری کی سب سے بڑی کہانی ذکر انوار ہے مگر یہ عسکری کے فن کو محدود کرنے والی بات ہوگی۔ بہرحال گیارہ افسانے مل کر اس بڑی کہانی کی تشکیل کرتے ہیں جسے کہنے کا خواب سبھی کہانی والے دیکھتے ہیں اور عسکری نے یہ کہانی کہہ لینے کے بعد غالباً کہانی لکھنی چھوڑ دی۔[60]

انوار احمد کی رائے اپنی جگہ، مگر اس افسانے میں عسکری کا اسلوب اپنی بھرپور جولانیوں سمیت موجزن ہے۔عسکری کے اسلوب کی اس خصوصیت کے بارے میں جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> حسن عسکری کے اسلوب میں حقیقت نگاری، اشاریت اور تفصیل سب کچھ ایک ساتھ ملتے جلتے ہوتے ہیں۔ اس کا اسلوب انگریزی اسلوب سے متاثر ہے۔ وہ اردو ادب میں ایک حد تک ہندوستانی معاشرے کے حامل افسانے کامیاب

> انگریزی اسلوب میں لکھ لیتا ہے۔ یہ اسلوب اپنی جگہ اور اپنی حدود میں بالکل یکتا ہے۔ اس کا اسلوب اونٹ کی گردن کے مدھم بوجھل تناسب کے انوکھے لوچدار انداز خرام کی طرح ہے، جس میں ایک آہستہ روی اور توازن، ٹھہراؤ اور ضبط ہے ۔۔۔عسکری گاؤں کے محاورے اور یوپی میں روزمرہ استعمال ہونے والے کونے دار الفاظ استعمال کرتا چلا جاتا ہے۔عسکری کے اسلوب کا تجزیہ سب سے زیادہ دشوار ہے۔[61]

محمد حسن عسکری کے افسانوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ دیگر تکنیکوں کے ساتھ جو تکنیک ان کے افسانوں میں سب سے زیادہ استعمال میں آئی ہے وہ ''شعور کی رو'' کی تکنیک ہے۔ ایسے افسانے جو اس تکنیک میں لکھے جائیں، ان کے لیے فنی مہارت اور بنت کاری پر گرفت بہت ضروری ہوتی ہے۔حسن عسکری کے افسانوں کی کامیابی کا انحصار طرزِ اسلوب اور فنی تکنیک پر ان کی گرفت ہے۔

محمد حسن عسکری نے اپنے افسانوں میں احساسات کے دباؤ کا احاطہ کیا ہے۔عسکری کے افسانوں کے کردار اپنے نفسیاتی دروبست کے ذریعے سامنے آتے ہیں۔عسکری خود لکھتے ہیں:

> میرے کرداروں کی نفسیاتی تحلیل بھی کی جائے گی اور ان کے ساتھ میری بھی۔ میرے کرداروں کا نفسیاتی ٹائپ کافی سیدھا سادہ ہے۔ وہی معمولی داخلیت، میلان ہم جنسی، ماحول سے بیزاری اور حقیقت سے فرار وغیرہ اور مرکب اوڈیپس (Oedipus Complex) تو ان کے پیچھے پیچھے آتا ہی ہے۔ میرے افسانے زیادہ تر سکول کی لڑکیوں کے مطالعے ہیں ۔۔۔عموماً میرا موضوع سخن شکست (Frustration) اور زمانہ بلوغیت کے ماحول سے بے اطمینانی اور اس کے خلاف احتجاج وگریز رہا ہے۔[62]

محمد حسن عسکری کے اسلوب پر مغربی اسلوب کا بہت اثر ہے اور مغربی ادب کے وسیع مطالعہ کا اثر ان کے تکنیک اور اسلوب پر گہرے نقوش چھوڑ گیا ہے۔بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ ان کے فقروں کی بناوٹ مغربی اسلوب سے مل جاتی ہے۔اس کی ایک مثال ذیل میں ہے:

> پیپل کے پتوں میں تو ہوائیں ہر وقت آہیں بھرتی رہتی تھیں خصوصاً اس دفعہ تو آہ اتنی لمبی، آہستہ آہستہ مدھم ہوتی ہوئی اور دل آویز تھی کہ جیسے وہ پیڑ، خود وہ زمین جس میں پیڑ لگا ہوا تھا، اپنا آخری سانس لے رہی ہو۔۔۔ 63

انگریزی اسلوب کا مطالعہ ہی اثر انداز نہیں ہوا بلکہ عسکری کے اسلوب میں کرداروں کا بھی تاثر شامل ہے۔ انھوں نے عیسائی اینگلو انڈین کرداروں کا بھی تجزیہ کیا ہے۔ ان کے اسلوب میں تشبیہات اور تجسیمی (Concrete) انداز کو بھی اہم حیثیت حاصل ہے۔ عسکری کا اسلوب ذکاوت کے بل بوتے پر چلتا ہے اور عسکری کے افسانوں میں ذکاوت اور نکتہ سنجی (Wit) ایک خاص اہمیت رکھتی ہے۔ عسکری اپنے کرداروں کا ذہنی تجزیہ اس طرح کرتے ہیں کہ کوئی بات چھپی نہیں رہتی۔

۷۔ راجندر سنگھ بیدی

بیدی کے ہاں نفسیات کو غیر شعوری طور پر بڑے کامیاب لطیف انداز میں زندگی کے ساتھ ملا کر پیش کیا گیا ہے۔ انہوں نے بڑے کامیاب نفسیاتی افسانے لکھے ہیں۔ مثلاً ''لاجونتی''، ''گرم کوٹ''، ''گرہن'' اور ''اپنے دکھ مجھے دے دو''۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' عورت کی نفسیاتی کش مکش جذبات و احساسات، اس کے ضبط، حوصلے، مستقل مزاجی اور محبت کی گہرائی کی انتہائی کامیاب عکاسی کا حامل افسانہ ہے۔ اسی کے ساتھ مرد کی نفسیاتی کیفیت، جو وہ عورت کے بارے میں سوچتا یا محسوس کرتا ہے، اس کی معمولی جھلک بھی اس افسانے میں موجود ہے۔ جب عورت کوئی گہری بات کہہ جائے تو مرد کس طرح شک کرتا ہے:

> اس نے سوچا یہ ماں یا کسی سہیلی کا رٹایا ہوا فقرہ ہوگا جو اندو نے کہہ دیا۔ جبھی ایک جلتا ہوا آنسو مدن کے ہاتھ پر گرا۔ 64

ان کے افسانوی مجموعے ''جوگیا'' کے تمام افسانے صرف خواتین کے ذہنی کرب، مختلف حالات کی پیدا کردہ نفسیاتی الجھن، معاشرے کی بے حسی کے اثرات کی نمائندگی کرتے ہیں۔

> نصیبوں جلی، عورت نہ جھکے تو اس دنیا کا چکر نہیں چلتا۔ نویں سوگوار ہوئے۔ جو نیچے

> ہوتا ہے آخر وہی اونچا ہوتا ہے اور پھر تو؟ تجھے تو اور بھی نیچے ہو کر چلنا چاہیے جسے سوئم بھگوان نے اونچی بنایا۔ مرد کا سواگت کرنا ہی پڑتا ہے۔ وہ چابک ہوتا ہے نا۔ تمہیں کوئی دان مانگنا ہے۔ جو دینا ہی اچت ہے۔ کبھی دیوی بھی پجاری پر اپنے کواڑ بند کرتی ہے۔[65]

بیدی کے دور کی ترقی پسندی کا بنیادی وصف ''انسان دوستی'' یا Humanism تھا۔ انہوں نے یہ انسان دوستی اور ترقی پسندی روسی اور فرانسیسی حقیقت نگاروں سے حاصل کی تھی۔ بیدی اس بارے میں خود اعتراف کرتے ہیں:

> ۔۔۔ اثر دو قسم کا ہو سکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ ہم چربہ اتارنے کی کوشش کریں اور دوسرے یہ کہ آپ کو ان کا ہیومن ازم (انسان دوستی) جی کو پسند آ جائے۔ ایسا ہوا کہ میں نے جب روسی افسانے پڑھے تو ان کے کردار جو ووڈ کا پیتے تھے اور جیسی باتیں کرتے تھے وہ مجھے اپنے پنجاب کے دیہات کے کسانوں سے بہت قریب معلوم ہوئے اور شہری زندگی کے جن لوگوں کا تذکرہ ان افسانوں میں تھا وہ بھی مجھے اپنے قریب معلوم ہوئے تو اس قرب کے احساس کی وجہ سے آپ کہہ سکتے ہیں کہ میں نے وہ اثر قبول کیا۔[66]

بیدی نے اس دور کے جن روسی، فرانسیسی اور ہندوستانی حقیقت نگاروں کا اثر قبول کیا ان میں ٹالسٹائی، ترگنیف، چیخوف، گورکی، موپساں، ورجینیا وولف، لارنس، برٹ ہارٹ، بنکم چندر چٹرجی، روبندر ناتھ ٹیگور، شرت چند چٹرجی وغیرہ شامل ہیں۔

ان کے افسانے مارکسی نظریات کے تحت معاشی استحصال سے پیدا ہونے والے دکھوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ''رحمان کے جوتے''، ''غلامی، ہڈیاں اور پھول''، ''لاروے'' اسی قسم کے افسانے ہیں۔ فرائیڈ کے نظریات سے متاثر افسانوں میں ''گرہن''، ''بلی''، اغوا'' شامل ہیں۔ لیکن بیدی کے افسانوں میں معاشی اور جنسی مسائل اس طرح گھلے ملے ہیں کہ ان کو الگ الگ محسوس کرنا ممکن نہیں۔ انسانی زندگی میں دکھ، خوشی، معاشی الجھنیں، جنسی الجھنیں، ذہنی تشنگی اور سیرابی کے ساتھ ساتھ ملتی ہیں اور انہی عوامل سے

انسان کی تکمیل ہوتی ہے۔ ان تمام رجحانات سے مل کر جو چیز سامنے آتی ہے وہ ذہن انسانی کا نفسیاتی تجزیہ، داخلی سوچ اور اصل حقیقت ہے۔ جنسی اور نفسیاتی الجھنوں کو فنکارانہ انداز میں کرداروں کے ذریعے پیش کرنے والے افسانوں میں ''زین العابدین''، ''ببل''، ''لاجونتی'' اور ''ورشی'' بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مجموعی طور پر بیدی نے فرد کی نفسیات وجنسی کیفیات کا احوال سماجی تناظر میں رکھ کر قلمبند کیا ہے۔

گویا بیدی کا زندگی کے متعلق رویہ متشددانہ نہیں ہے بلکہ وہ زندگی کے غلیظ، متعفن، ہیجانی اور شہوانی جذبات کو بھی فطرت کا ایک حصہ گردانتے ہیں۔ مگر وہ ان جذبوں کے اظہار میں تیز رنگ استعمال نہیں کرتے بلکہ ان کا مجموعی رویہ چیخوف کی طرح ہمدردانہ اور دوستانہ ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

> بیدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات، عام واقعات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا۔ ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے ...... ہمارے ہاں چیخوف کا اثر نمایاں اور واضح طور پر کسی ایک افسانہ نگار میں ظاہر نہیں ہوا (جیسے موپساں کا منٹو میں) لیکن یہ زیادہ وسیع اور گہرا ہے اور ایک under current کی طرح بہتا ہے ...... بیدی کے افسانوں کا رنگ اور لب و لہجہ چیخوف کا سا ہے، خواہ یہ اثر شعوری ہو یا غیر شعوری۔[67]

vi۔ عصمت چغتائی

عصمت چغتائی بھی جنسی نفسیات اور خاص طور پر عورتوں کی نفسیات کو بیان کرنے میں ید طولیٰ رکھتی ہیں۔ انہوں نے ہندوستانی عورت کے ان رازوں کو افشا کیا ہے جن سے وہ خود بھی واقف نہ تھی۔ جس ہندوستانی عورت کے لیے اپنی جائز خواہش بھی انتہائی گناہ کا درجہ رکھتی تھی وہ اپنی فطری جبلتوں کو کچل دینا عین شرافت اور نیکی سمجھتی تھی۔ اس دباؤ سے اس کی شخصیت پر جو زہریلے اثرات پڑتے ہیں ان کی آگ میں ہمارے معاشرے کی عورت سلگتی رہتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اسے اس آگ کی نوعیت کا علم نہیں ہوتا۔ عصمت نے اپنے شعور و آگہی کی مدد سے اس آگ کو پہچانا اور اسے افسانے کا موضوع بنایا۔

عصمت چغتائی اردو کی صاحب اسلوب لکھاری ہیں۔ انہوں نے زمانۂ طالب علمی ہی میں شیکسپیر سے لے کر اِبسن اور برنارڈ شا کا مطالعہ کر ڈالا تھا۔ ان کے ابتدائی فن کی تشکیل میں مغربی ادیبوں خصوصاً برنارڈ شا، تھامس ہارڈی، ان کے بھائی عظیم بیگ چغتائی اور ڈاکٹر رشید جہاں کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ نیز وہ منٹو سے بھی متاثر ہوئیں۔ اگر چہ عصمت نے مغرب سے کسبِ فیض کیا ہے مگر ان کا موضوع از خود اپنے لیے فن وتکنیک کے زاویے لے کر آتا ہے۔ وہ خصوصاً متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں اور ان کی عورتوں اور بچوں کی نفسیاتی اور جنسیاتی الجھنوں کو موضوع بناتی ہیں۔[68] یعنی انہوں نے بے ضرر افسانوں کے ساتھ ایسے بعض حساس موضوعات پر قلم اٹھایا جنہیں سماج آج بھی قبول کرنے میں ہچکچاہٹ کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اور اس ضمن میں دلچسپ بات یہ ہے کہ عصمت کی شہرت کے پیچھے ان کا افسانہ ''لحاف'' کھڑا دکھائی دیتا ہے۔ سب سے زیادہ پڑھا جانے والا افسانہ بھی یہی ہے اور متنازعہ بھی۔

عصمت نے افسانہ نگاری کا آغاز 1935ء کے لگ بھگ کیا۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''کلیاں'' کے نام سے 1942ء میں منظر عام پر آیا۔ یہ عصمت کے افسانوں، ڈراموں اور انشائیوں کا مجموعہ ہے۔ جس میں ''انتخاب''، ''سانپ''، ''فسادی'' اور ''بنے'' ڈرامے کے اسلوب میں لکھے گئے ہیں۔ اس لیے انہیں افسانوں کے بجائے ڈرامے کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس طرح ''اف یہ کتے'' اور ''بچپن'' انشا پردازی کے اچھے نمونے ہیں جن میں عصمت کا مخصوص اسلوب سامنے آتا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی یہ تحریریں تکنیکی لحاظ سے سے مضامین (Essay) کے زمرے میں شامل کی جاسکتی ہیں۔

ان کی تکنیک کی ایک جدت طرازی یہ ہے کہ سارے افسانے میں مکالمے یا گفتگو ہی ہو۔ عموماً افسانے خالص بیان، مکالمے اور عمل کا امتزاج ہوتے ہیں اور کبھی کوئی عنصر زیادہ ہوتا ہے اور کوئی کم۔ عصمت کا ''ڈھیٹ'' سارا کا سارا گفتگو ہی میں بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح عصمت نے اس تکنیک کے ذریعے افسانے کی ساری روح سمیٹ لی ہے بلکہ موضوع کی اچھی تشریح بھی کی ہے لیکن اس انداز میں کہ اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر صرف کرداروں کی باتوں اور لہجے ہی سے جذبات کی گہرائی اور اتار چڑھاؤ واضح کیا گیا ہے۔ صلاح الدین احمد اس سلسلے میں کہتے ہیں:

''ڈھیٹ'' ان کے مکالموں کی برجستگی، چستی، ایجاز، اختصار اور برمحل روزمرہ کی

> کامیاب مثال ہے۔ مکالمہ کو کردار کی ذہنی سطح کے مطابق ڈھالنا اور الفاظ کے انتخاب میں ماحول کی بدلی ہوئی کیفیتوں کو مدنظر رکھنا معمولی فنکاری نہیں۔[69]

''شادی''، ''خدمتگار'' اور ''پس پردہ'' میں عصمت چغتائی نے جدید زمانہ کی ہندوستانی خاتون اور نئی تہذیب کی ہندوستانی لڑکی کی نفسیات پر اپنی تکنیکی مہارت سے ایسی روشنی ڈالی ہے کہ جس سے ان کی فطرت کے وہ پہلو جو اب تک قاری اور ناقد دونوں کی نظروں سے مستور تھے، بے نقاب ہوتے نظر آتے ہیں۔عصمت نے اپنے افسانوں میں متوسط طبقے کی شہری مسلم گھرانوں کی بہو بیٹیوں کی فکری، جسمانی اور روحانی زندگی کا حال اس قدر شدتِ تاثر کے ساتھ بیان کیا ہے کہ قارئین کو کہانی کے ماحول اور اس کے جیتے جاگتے کرداروں سے انسیت محسوس ہونے لگتی ہے۔ ان کے یہاں کرداروں کا ماحول اور ان کی زندگی خود مصنفہ کی زندگی سے مملو معلوم ہوتی ہے اور متوسط طبقے کی مسلم خواتین خود ان کی بہنیں اور سہیلیاں ہیں جو ان کے افسانوں کی کردار بن گئی ہیں۔ اسی خاصیت کی وجہ سے ان کے زیادہ تر افسانوں میں آٹو بائیوگرافیکل تکنیک در آئی ہے۔ بقول کشمیری لال ذاکر:

> عصمت چغتائی کی اکثر تحریریں آٹو بائیوگرافیکل ہیں۔ جو کردار اس کی زندگی میں آئے وہ ان کا بڑے دھیان سے مطالعہ اور مشاہدہ کرتی رہی اور ایک دن وہ کردار اس کی کہانیوں میں آ کر ہم سے ہم کلام ہونے لگے۔ وہ اسی زبان میں ہم سے گفتگو کرنے لگے جو ان کی اپنی زبان تھی اور جسے وہ اپنی بات چیت میں استعمال کرتے تھے۔[70]

کشمیری لال ذاکر کی بات صحیح ہے کیونکہ عصمت چغتائی کے حالاتِ زندگی پرکھنے کے بعد ان کے افسانوں پر گمان ہوتا ہے کہ یہ واقعات اور کہانیاں صرف واقعات اور کہانیاں ہی نہیں بلکہ عصمت کی زندگی کے شب و روز کے دلکش اور حسین مرقعے ہیں۔ اسی لیے تو ان کی تحریریں تکنیکی لحاظ سے زیادہ تر آٹو بائیو گرافیکل ہیں۔ جس طرح ''پردے کے پیچھے سے'' میں بعض واقعات ظہور پذیر ہونے کا وقفہ چند گھنٹوں پر مشتمل ہے اور ان چند گھنٹوں میں عصمت نے اپنا اور اپنی ہم جماعت طالبات کا بے لوث نقشہ کھینچا ہے۔ اس چھوٹے سے افسانے میں کرداروں کی ایک ایک حرکت اور ان کے منہ سے نکلا ہوا ایک ایک لفظ

حقیقت پر مبنی ہے، اس لیے اس میں حددرجہ تاثر اور دل نشینی پیدا ہو گئی ہے۔ اور اگر غور کیا جائے تو یہ معلوم ہو گا کہ یہ تمام خصائص مکالماتی اور آٹو بائیو گرافیکل تکنیک ہی کے ہیں۔ اس کے علاوہ افسانہ ''گیندا'' کو لیں تو اس کے بارے میں جگدیش چندر ودھان کی تحقیق یہ ہے:

> ایک بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے وہ یہ ہے کہ یہ کہانی عصمت کی ذاتی زندگی سے متعلق ہے۔ کہانی کی راوی (گیندا) عصمت خود ہیں، جو تب کم سن تھیں ''بھیا'' ان کا بڑا بھائی ہے۔ گیندا ان کی ملازمہ ہے جسے انہوں نے اپنی سرکاری کوٹھی کے احاطہ میں رہائش کے لیے کوٹھڑی دے رکھی تھی۔ ''بیوی'' ان کی والدہ ہے جس نے گھر میں آنے والے امکانی ''طوفان'' کے پیش نظر بھیا کو دہلی بھیج دیا تھا۔ ''میوہ'' ان کا مالی ہے جو ان کی کوٹھی کے باغیچہ کی دیکھ بھال کرتا تھا۔ ''سرکار'' ان کے والدِ بزرگوار ہیں جن کے خوف سے یہ معاملہ ان سے مخفی رکھا گیا تھا۔ عصمت کے گھر کے تمام افراد انہیں فی الواقع ''سرکار'' کے لقب سے ہی خطاب کرتے تھے۔ عصمت نے ایک حقیقی واقعہ کو جس خوبی اور نفاست سے ایک کہانی کے قالب میں ڈھال دیا ہے یہ ان جیسی عظیم افسانہ نگار کا ہی کام تھا۔ خوبی یہ ہے کہ اصل واقعہ کی POIGNANCY کہانی میں بھی در آتی ہے اور یہی عصمت کا فنی کمال ہے۔[71]

جگدیش صاحب کی تحقیق اپنی جگہ مسلّم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن اور تکنیکی لحاظ سے ''کلیاں'' کا سب سے منفرد اور بھرپور افسانویت کا حامل یہی افسانہ ''گیندا'' ہے۔ شہزاد منظر کے مطابق:

> ''گیندا'' میں بڑی فنی پختگی ملتی ہے۔۔۔ اس افسانے میں ان کی مشاقی ظاہر ہو جاتی ہے۔۔۔ یعنی افسانے کی مشاقانہ بنت رمزیت اور بہت سی باتیں نہ کہہ کر بھی بہت ساری باتیں کہہ دینے کا فن۔[72]

واقعی ''گیندا'' میں فنی اور تکنیکی لحاظ سے وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جو آگے چل کر عصمت کے فن کا طرہ امتیاز ثابت ہوئیں۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر کو بھی کہنا پڑا:

> یہی گونا گوں بوقلموں رنگارنگی، ان کی متلون مزاجی، پر پیچ تواتر اور سحر انگیز مشاطگی، جسے محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن شاید اس کو شدت سے بیان نہیں کیا جا سکتا، ان

افسانوں کا جوہر عظیم ہے۔[73]

عصمت نے اس افسانے کے ہر کردار میں اپنے تجربات کا ایک دفتر کھول کر رکھ دیا ہے۔ انہوں نے اس میں ایک چھوٹی بچی اور اس کے بھیا کے کردار میں وہی تمام خصوصیات بیان کی ہیں جو فی الواقع ان میں ہونی چاہئیں۔ خصوصیت سے افسانے کے قابل ذکر حصے وہ ہیں جن میں بچی معصومانہ انداز میں سوال پوچھتی ہے اور کچھ جواب سمجھ میں آتے ہیں اور کچھ نہیں:

''تم انہیں چٹھی لکھو گی، کیوں بی بی؟'' اس نے شوق سے پوچھا۔
''ہاں، ہاں'' میں نے زور سے سر ہلایا۔
''ہاں، تو لکھ دینا کے للو تمہیں بہت بہت سلام کہتا ہے اور بہت ہی یاد کرتا ہے؟
''اچھا'' میں نے کہا، حالانکہ للو چوں بھی کرنا نہیں جانتا تھا۔
''اور یہ بھی لکھنا کہ اس کے لیے اب کے لال بنیان لائیں بسنتی کا چھورا پہنے ہے۔''
''اور ۔۔۔ یہ کہ ۔۔۔'' اس نے شوق بھری نظروں سے خلا میں دیکھتے ہوئے کہا
''اب کی بار چھٹیوں میں دو چار دن کے لیے ضرور آنا۔'' جیسے وہ کسی سے التجا کر رہی ہو۔ [74]

''نیرا'' میں ایک ایسی دیہاتی دوشیزہ کے کردار کو پیش کیا گیا ہے جو اپنی سادہ لوحی کی وجہ سے گاؤں کے ایک ایسے لڑکے کے ورغلانے میں آ گئی جو شہر سے اپنے کالج کی چھٹیاں گزارنے گاؤں آیا ہوا تھا۔ نیرا ایک نیچ ذات کی ہندو لڑکی تھی اور سندر اونچی ذات کا لڑکا، ان کے ملاپ کا نتیجہ وہی ہوا جو عموماً ہوا کرتا ہے، یعنی نیرا آخر میں طوائف بن جاتی ہے۔ عصمت کے اس افسانے کا آغاز و انجام اگرچہ طویل لیکن افسانے سے براہ راست متعلق ہے۔

عصمت چغتائی کے دوسرے افسانوی مجموعے میں شامل پندرہ افسانوں میں سے محض چار افسانے ہی قابل ذکر کہے جا سکتے ہیں۔ اس میں شامل افسانہ ''پنکچر'' خالص رومانی افسانہ ہے جس میں عصمت نے اتحاد مکان کا خیال رکھا ہے۔ یعنی ''پنکچر'' میں واقعات کے پیش آنے کی دو جگہیں بیان ہوئی ہیں۔ ایک شہر سے کچھ دور سڑک پر اور دوسرے یونیورسٹی جہاں وہ ''بے ہنگم سا لمبا انسان'' ریسرچ سکالر ہے۔ یوں

افسانے میں واقعات ایک محدود مقام میں رونما اور مکمل ہوتے پیش کیے گئے ہیں جس سے افسانے میں جاذبیت پیدا ہوگئی ہے۔

''بھول بھلیاں'' خالص رومانی، نہایت نرم و نازک او رملائم افسانہ ہے۔ افسانے میں لفظیات کا استعمال اس کے موضوع کے مطابق ہے۔ اس میں بچوں کے کھیل کا بالکل حقیقی نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ افسانے کی صوتی کیفیات ملاحظہ کیجیے:

> لفٹ رائٹ، لفٹ رائٹ۔ کویک مارچ! اڑا اڑا دھم!! فوج کی فوج کرسیوں اور میزوں کی خندق اور کھائیوں میں دب گئی اور غل پڑا۔۔۔'' آں۔۔۔آں صلو بھیا نے کہا تھا فوج فوج کھیلو۔'' رشید اپنی کاغذ کی ٹوپی سیدھی کرنے لگے اور منو اپنے چھپے ہوئے گھٹنے کو ڈبڈباتی ہوئی آنکھوں سے گھور گھور کر بسور رہے تھے۔ اچھن چچا جان کے کوٹ میں باہر نکلنے کے لیے پھڑ پھڑا رہے تھے اور ان کا مفلر بری طرح پھانسی لگا رہا تھا مگر کپتان صاحب ویسے ہی ڈٹے کھڑے تھے۔[75]

عصمت کا مشہور و معروف افسانہ ''لحاف'' بھی اسی مجموعے میں شامل ہے جس پر فحش نگاری کے الزام میں مقدمہ چلا۔ اس افسانے کا موضوع ہم جنسیت (Lesbianism) ہے۔ یہ افسانہ کردار نگاری کا اچھا نمونہ ہے۔ لحاف میں چار کردار ہیں: نواب صاحب، بیگم جان، ربو اور واحد متکلم جو اس افسانے کی راوی ہے۔ عصمت نے کبھی ان کرداروں کے مکالموں اور کبھی راوی کی زبانی کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ اگرچہ افسانہ مریضانہ ہم جنسی کے رجحان پر تحریر کیا گیا ہے مگر اس میں جنسی تلذذ کا شائبہ نہیں ملتا۔ ہر بات قرینے، سلیقے اور اشارے کنائے سے متین و مہذب الفاظ میں بغیر کوئی فحش الفاظ استعمال کیے بیان کی گئی ہے۔ اگر چہ اس قسم کے مسائل سے گریز سماجی روش ہے لیکن شاید اس سے انکار ممکن نہ ہو کہ جدید علوم میں جنسی نفسیات اسی لیے مقبول ہوئی کہ ہم جن موضوعات پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں یہ اسے کھول کر ہمارے سامنے لے آتی ہے۔ بہرطور ہر معاشرے کے اپنے آداب، قواعد وضوابط، اخلاقی حدود و قیود اور ڈسپلن کچھ چیزوں کو منظر عام پر لانے میں مانع ہیں تو ان کی پاسداری ضروری ہونے کے باوجود کیا ان موضوعات کو ترک کر دینا چاہیے جو انسان کی بنیادی نفسیات سے تعلق رکھتے ہیں۔

''ساس'' ایک روایتی ساس کی کہانی ہے جسے اپنی بہو سے خدا واسطے کا بیر ہے۔ساس کے کردار کی عکاسی عمدہ ہے لیکن روایتی معنوں میں اس افسانے کا کوئی پلاٹ نہیں اور اگر ہے بھی تو اس قدر مبہم اور غیر واضح کہ اس کے خدوخال ہی دکھائی نہیں دیتے۔

عصمت کا افسانہ ''بیمار'' استعاروں اور تشبیہوں سے سجا ہوا افسانہ ہے۔ اس کی ابتدا ملاحظہ کیجیے:

> اور پھر دندنا کر بخار چڑھتا اور کنکٹی بندھ جاتی، معلوم ہوتا ہڈیاں چٹ چٹا رہی ہیں اور کھال جھلنے لگتی۔ گلے میں رہٹ چلنے لگتا۔ چوں، چر ......شر ڑ دکھڑ اور پھر کھانسی کے پھندے پڑنے لگتے۔ زبان تو جوتے کا تلا ہو گئی تھی۔ بکھٹی بکھٹی سڑاندی دوائیں کھاتے کھاتے اس میں جو گلٹیاں ہوتی ہیں وہ بھی مردہ ہو گئی تھیں ...... بچے آنگن میں کلکاریاں مارتے تو ایسا معلوم ہوتا اس کے کلیجے پر گھن برس رہے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کے پیچھے دوڑتے ہوئے، دروازے دھڑ دھڑاتے ہوئے نکل جاتے اور اس کی زندہ لاش سر سے پیر تک لرز جاتی۔[76]

اس طرح اس افسانے کا انجام بھی دیکھیے:

> اور پھر بخار چڑھتا، پھیپھڑے پھولتے، گلے میں گاڑی سی چلتی، ہڈیاں چٹخنتیں اور وہ جسمانی اور روحانی دکھوں میں ڈوب جاتا۔[77]

اسی طرز پر آغاز و انجام کے درمیان بھی افسانہ تشبیہات و استعارات سے پُر ہے گویا افسانے میں تشبیہاتی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔

عصمت چغتائی نے محض جنسی موضوعات پر افسانے تحریر نہیں کیے بلکہ ان کے ہاں موضوعات کا تنوع ہے۔ انہوں نے معاشرے میں ہونے والی تلخ زندگیوں کے انتشار واضطراب، سماجی المیوں، نفسیاتی الجھنوں اور گردو پیش کی زندگی ہی سے اپنی کہانیوں کے موضوعات تلاش کیے ہیں۔ افسانے ''بہو بیٹیاں'' میں عصمت نے کرداروں کے ذریعے متوسط طبقے کی روح میں جھانک کر دیکھا ہے۔ اس میں وہ خاندانی نفسیات، جذبات اور کیفیات کو ایک ہمدرد کی آنکھ سے دیکھتی ہیں اور قلم برداشتہ لکھتی چلی جاتی ہیں۔ مثلاً بڑے بھائی کے متعلق کہتی ہیں کہ انہوں نے اپنی خوشیوں کا گلہ گھونٹ کر والدین کی مرضی سے شادی

کر لی لیکن

اس کی روح کنواری ہے، ویسے دنیا کی نظر میں وہ بڑی بھابھی کے خدائے مجازی
اور پون درجن بچوں کا باپ ہے۔[78]

دوسرے بھائی کے بارے میں کہتی ہیں:

بڑا تقدیر والا ہے دوسرا بھائی، جوں ہی اس نے اول نمبر میں بی۔اے پاس کیا، نواب
گھمن کی نظر التفات اس پر پڑ گئی --- پھر اسے اپنی سب سے چہیتی باندی کی سب
سے لاڈلی بیٹی کو بخش دیا۔ باوا بہتیرا پھد کے --- مگر ایک طرف تو تھی نواب زادی
اور انگلینڈ جانے کا خرچہ، دوسری طرف کھوسٹ باپ اور اپاہج ماں، بن بیاہی
بہنوں کی پلٹن، ادھ پڑھے بھائیوں کی فوج، لیکن چٹ منگنی اور پٹ بیاہ۔[79]

اسی طرح نئی تہذیب کی تربیت یافتہ بھابھی کا، جو کانونٹ میں پڑھی ہوئی ہے، تعارف کراتے ہوئے کہتی ہیں:

لوگ اس ہنس ہنس کے جوڑے کو رشک کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔ میاں کا ایک
دوسرے اعلیٰ افسر کی بیوی سے مشہور و معروف قسم کا عشق چل رہا ہے اور بیوی اس
کے ہم عصر سے مانوس ہے۔[80]

اس افسانے میں ایسے کرداروں کی کہانی ہے جو یا تو بہت قدامت پسند ہیں یا جدید اور قدیم تہذیب کے درمیان جھولا جھول رہے ہیں، کہیں بھی توازن نہیں ہے۔

عصمت کے افسانوں ''چھوٹی آپا''، ''بھول بھلیاں''، ''جنازے'' اور ''پردے کے پیچھے'' میں متوسط گھرانوں میں ماحول کی قدامت، گھٹن اور نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی جذباتی و نفسیاتی الجھنوں کے نازک پہلوؤں کو چھوا گیا ہے۔ افسانے ''چھوئی موئی'' میں ایسی بہو ہے جو اپنی زندگی سے بیزار اور مستقبل سے خوفزدہ دکھائی دیتی ہے۔ اولاد سے محرومی اس کی نامراد زندگی کی بنیاد بن کر ایک رستا ناسور بن جاتی ہے۔ اس افسانے میں عصمت نے ہندوستانی معاشرے میں عورت کی مظلومیت اور خانگی زندگی کی ویران تصویر بڑی مہارت سے دکھائی ہے:

> وہ وہاں خیر غائب تھی --- بھابھی جان کے ہونق چہرے پر بھائی جان کی دوسری شادی کے تاشے باجے خزاں برسانے لگے۔[81]

ہمارے سماجی المیوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ لڑکیوں کی ولادت کو بوجھ اور منحوس خیال کیا جاتا ہے۔ کئی گھروں میں لڑکیوں کی ولادت پر صف ماتم بچھ جاتی ہے اور لڑکے کی پیدائش پر شادی کا سا سماں ہوتا ہے۔ اس موضوع پر عصمت کا افسانہ ''سونے کا انڈا'' ہے۔ اس میں بندو میاں کے گھر تیسری لڑکی کی پیدائش پر ان کی ماں، پڑوسنوں اور خود بیوی کے تاثرات و احساسات کو عصمت نے اپنے مخصوص انداز میں بیان کیا ہے:

> لڑکی ہوئی تو ''ہُواں ہُواں'' اور لڑکا ہوا تو ''ہیاں ہیاں'' مطلب یہ کہ لڑکی پیدا ہوتی ہے تو کہتی ہے کہ گھر کی دولت ہُواں (وہاں) چلی یعنی پرائے گھر۔ اور جو لڑکا آتا ہے تو اطمینان دلاتا ہے کہ دولت ''ہیاں'' (یہاں) لاؤں گا۔[82]

یہ تصور تو ہمارے معاشرے میں آج بھی موجود ہے۔ خود ماں کے جذبات جو تیسری لڑکی کی پیدائش پر ہو سکتے ہیں، اس کے بیان میں عصمت کا کاٹ دار لہجہ دیکھیے:

> گائے بیاتی ہے تو کوئی نہیں پوچھتا، بیٹا ہے یا بیٹی، سب دودھ دوہنے لگتے ہیں۔ مرغی انڈہ دیتی ہے تو اسے پیار سے دانہ ڈالتے ہیں۔ پر جب عورت حاملہ ہوتی ہے تو لوگ اسے سونے کا انڈا دینے کی کیوں فرمائش کرتے ہیں؟ اور اگر وہ سونے کا انڈہ نہ دے سکے تو -- گھر میں موت ہو جاتی ہے۔ امیدوں اور آرزوؤں کے جنازے اٹھنے لگتے ہیں اور دنیا غریب ہو جاتی ہے۔[82]

ممتاز شیریں نے عصمت کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے کہا کہ یوں تو ان کے موضوعات متنوع ہیں لیکن ان سب کو ایک عنوان کے تحت سمیٹا جا سکتا ہے یعنی انسانی رشتے اور ذاتی تعلقات۔

''ننھی کی نانی'' عصمت کے کمال فن کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس میں عصمت کی کردار نگاری کا کمال نظر آتا ہے۔ یہ ایک ایسی بدنصیب عورت کی کہانی ہے جس کا سوائے ایک ننھی سی نواسی کے اور کوئی نہ تھا اور وہ ایک بھکارن کی سی زندگی گزار رہی ہوتی ہے کہ نواسی کے بھاگ جانے کے باعث بالکل تنہا رہ

جاتی ہے اور جس قسم کی زندگی وہ بسر کرتی ہے، اسے جانوروں کی زندگی کہنا شاید جانور کی توہین ہے:

> دنیا کا کوئی دکھ، کوئی ذلت، کوئی بدنامی ایسی نہ تھی جو نصیب نے نانی کو نہ بخشی ہو۔ جب سہاگ کی چوڑیوں پر پتھر گرا تھا تو سمجھی تھیں اب کوئی دن کی مہمان ہیں۔ پھر جب بسم اللہ کو کفن پہنانے لگیں تو یقین ہو گیا کہ اونٹ کی پیٹھ پر یہ آخری تنکا ہے۔ اور جب ننھی منہ پر کالک لگا گئی تو نانی سمجھیں بس یہ آخری گھاؤ ہے ۔۔۔ پچھلے جنم میں نانی ضرور کتے کی کلی رہی ہوں گی جبھی تو اتنی سخت جان تھی۔ موت کا کیا واسطہ جو ان کے قریب پھٹک جائے۔ لیریاں لگائے پھریں گی مگر مردے کا کپڑا تن سے نہ چھو جائے، کہیں مرنے والا سلوٹوں میں موت نہ چھپا گیا ہو جو نازوں کی پالی نانی کو آن دبوچے۔[84]

عصمت کا استہزائیہ اسلوب ایک بے سہارا بوڑھی عورت کے تمام المیہ اور طربیہ کا عکاس بن جاتا ہے۔

''بچھو پھوپھی'' کا شمار بھی عصمت کے چند بہت اچھے اور نا قابل فراموش افسانوں میں ہوتا ہے۔ اس افسانے کی خوبی اس کی کردار نگاری اور انسانی خوبیاں اور کمزوریاں ہیں۔ اس میں جنس کا تذکرہ زیریں لہر کے طور پر موجود ہے لیکن اُبھر کر سامنے نہیں آیا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ کہانی بنیادی طور پر بہن بھائی کے کردار کے گرد گھومتی ہے۔ بچھو پھوپھی کا اصل نام بادشاہی خانم ہے لیکن وہ ایک بد مزاج اور بد زبان عورت ہیں۔ ان کی زبان کی زہرناکی کے باعث ہی ان کا نام ''بچھو پھوپھی'' پڑا۔ ان کے تین بھائی ہیں لیکن ان کی کسی سے نہیں بنتی۔ جوانی میں ان کے شوہر نے مترانی پر ہاتھ ڈال دیا تھا۔ اس کے بعد سے بقول عصمت:

> پھوپھی نے بٹے سے ساری چوڑیاں چھنا چھن توڑ ڈالیں۔ رنگا دوپٹہ اتار دیا اور اس دن سے وہ انہیں ''مرحوم'' یا ''مرنے والا'' کہا کرتی تھیں۔ مترانی کو چھونے کے بعد اُنہوں نے وہ ہاتھ پیر اپنے جسم کو نہ لگنے دیے ۔۔۔ یہ سانحہ جوانی میں ہوا تھا اور جب سے وہ ''رنڈاپا'' جھیل رہی تھیں۔[85]

بچھو پھوپھی کی سب سے بڑی خاصیت کوسنے اور گالیاں دینا تھی۔ بھائی بہن میں ہمیشہ تنی رہی

لیکن بھائی کے آخری دیدار کے وقت وہ سب باتیں بھول گئیں۔ عصمت نے پھوپھی کی کردار نگاری اتنی عمدگی سے کی ہے کہ ان کے فن کا لوہا ماننا پڑتا ہے۔ ہمارے گھروں میں ایسی روایتی عورتوں کی کمی نہیں جو اوپر سے بہت سخت اور نا قابل برداشت ہوتی ہیں لیکن اندر سے بہت ہی ملائم، نرم اور درد مند ہوتی ہیں ان کے ظاہر کو دیکھ کر کوئی یہ سوچ بھی نہیں سکتا کہ وہ اندر سے اس قدر نرم ہو سکتی ہیں۔ بچھو پھوپھی بھی ایک ایسی ہی عورت تھیں۔

''چوتھی کا جوڑا'' ایک اہم اور منفرد افسانہ ہے ایک ایسا افسانہ جو انہیں زندہ رکھے گا۔ اس افسانے میں اُن کا فن عروج پر نظر آتا ہے۔ اس میں اُنہوں نے افلاس زدہ مسلمان متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کو جس فنکاری اور چابکدستی سے پیش کیا ہے، یہ اُنہیں کا حصہ ہے۔ افسانے کا موضوع نیا نہیں ہے۔ وہی غریب گھرانے کی مسلمان لڑکی کی شادی کا مسئلہ لیکن اس مسئلے کو عصمت نے جس درد مندی سے پیش کیا ہے، اور آخر میں جو المناک صورتحال پیش کی ہے، اُس سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اگرچہ عصمت المیہ نگار نہیں ہیں لیکن اس افسانے کا انجام بڑا درد ناک ہے جسے پڑھ کر دل میں کسک پیدا ہو جاتی ہے۔

اس افسانے میں جس معاشرتی المیے کی عکاسی ہے، وہ کسی ایک گھر کا نہیں بلکہ پورے پاک و ہند کے عام گھرانوں کا المیہ ہے۔ یہ کُبریٰ کی نامراد زندگی کی کہانی ہے جس کی کسی وجہ سے شادی نہ ہو سکی اور وہ سہرا باندھنے کی حسرت دل میں لیے دق کے مرض میں مبتلا اس دُنیا سے رُخصت ہو جاتی ہے۔ افسانے کا نمائندہ کردار ''ماں'' ہے، جو اُسی لگن اور استقلال سے اپنی مرحوم بیٹی کا کفن سیتی ہے، جس لگن سے اُس کا چوتھی کا جوڑا سیا تھا۔ افسانے میں نہ صرف ''ماں کا بلکہ ایک معاشرے کی تہذیب کا درد اور اس درد سے اُٹھتی کرب کی ٹیسوں کو بڑے بے ساختہ اور موثر انداز میں بیان کیا ہے افسانے کا ہر فقرہ، ہر لفظ درد مندی کے شدید احساس کا مظہر ہے:

> اور پھر اسی سہ دری میں چوکی پر صاف ستھری جازم بچھائی گئی محلے کی بہو بیٹیاں جڑیں، کفن کا سفید لٹھا موت کے آنچل کی طرح بی اماں کے سامنے پھیل گیا۔ تحمل کے بوجھ سے ان کا چہرہ لرز رہا تھا۔ بائیں ابرو پھڑک رہی تھی۔ گالوں کی سُنسان

جھریاں بھائیں بھائیں کر رہی تھیں، جیسے ان میں لاکھوں اژدھے پھنکار رہے ہوں۔۔۔

کفن کے لٹھے کی کان نکال کر انھوں نے چو پرتہ کیا اور ان کے دل میں اَن گنت قینچیاں چل گئیں۔ آج ان کے چہرے پر بھیانک سکون اور موت بھرا اطمینان تھا جیسے اُنہیں پکا یقین ہو کہ دوسرے جوڑوں کی طرح چوتھی کا یہ جوڑا سینتا نہ جائے گا۔

۔۔۔بی اماں نے آخری ٹانکہ بھر کر ڈورہ توڑ لیا۔ دو موٹے موٹے آنسو ان کے روئی جیسے نرم گالوں پر دھیرے دھیرے رینگنے لگے۔ ان کے چہرے کی شکنوں میں سے روشنی کی کرنیں پھوٹ نکلیں اور وہ مسکرا دیں۔ جیسے آج انہیں اطمینان ہو گیا کہ ان کی کبریٰ کا سوا جوڑا بن کر تیار ہو گیا اور کوئی دم میں شہنائیاں بج اُٹھیں گی۔[86]

''دو ہاتھ'' بُنیادی طور پر معاشرے پر گہرا طنز ہے۔ وہ معاشرہ جو نچلے طبقے کی مجبوریوں پر غور کرنے کے بجائے اُسے بھی سخت قسم کے معاشرتی قانون پر عمل کرانا چاہتا ہے۔ رام ادتار جو ایک مہتر ہے شادی کے دو سال بعد فوج میں بھرتی ہو کر جنگ پر چلا جاتا ہے اور جب گھر واپس آتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اُس کے ہاں بچہ پیدا ہوا ہے۔ سب لوگ اُسے سمجھاتے ہیں کہ یہ بچہ اُس کا نہیں ہے لیکن وہ بغیر ناراضی کا اظہار کیے خوش ہوتا ہے کہ اب اُس کے بڑھاپے کا سہارا آ گیا ہے جو قرضے کی ادائیگی میں اُس کی مدد کرے گا۔ عصمت نے اس افسانے کے ذریعے معاشرے پر بلیغ طنز کیا ہے۔

''مگر لونڈا تیرا نہیں رام اوتار۔۔۔ اس حرامی رتی رام کا ہے'' ابا نے عاجز آ کر سمجھایا۔

''تو کا ہوا سرکار...... میرا بھائی ہوتا ہے۔ رتی رام کوئی گیر نہیں، اپنا ہی کھون ہے''۔

''نرا اُلو کا پٹھہ ہے'' ابا بھنا اُٹھے۔

''سرکار لونڈا بڑا ہو جادے گا۔ اپنا کام سمیٹے گا۔ رام ادتار نے گڑ گڑا کر سمجھایا۔ ''وہ دو ہاتھ لگائے گا سو اپنا بڑھاپا بہتر ہو جائے گا''۔ ندامت سے رام ادتار کا سر جھک گیا۔ اور نہ جانے کیوں، ایک دم رام ادتار کے ساتھ ساتھ ابا کا سر بھی جُھک گیا۔

> جیسے ان کے ذہن پر لاکھوں کروڑوں ہاتھ چھا گئے ۔۔۔ یہ ہاتھ حرامی ہیں نہ حلالی۔ یہ تو بس جیتے جاگتے ہاتھ ہیں جو دُنیا کے چہرے سے غلاظت دھو رہے ہیں۔ اس کے بڑھاپے کا بوجھ اٹھا رہے ہیں۔ یہ ننھے مُنے مٹی میں لتھڑے ہوئے سیاہ ہاتھ دھرتی کی مانگ میں سیندور سجا رہے ہیں۔[87]

''بیکار'' اور ''میں چپ رہا'' عصمت کے تاثر انگیز اور چونکا دینے والے افسانے ہیں اور اُن کے فنی ارتقا کا ایک اہم موڑ ہیں۔فن اور تکنیک پر ان کی مضبوط گرفت کے ضامن اور مواد، اسلوب اور تکنیک کی ہم آہنگی کی اچھی مثالیں ہیں۔

آج افسانے کا مفہوم زیادہ وسیع ہو گیا ہے۔ آج کہانی پن ہی نہیں افسانہ پن، عروج اور موڑ بھی لازمی ہیں، اب خاکے اور رپورتاژ بھی افسانے میں شامل ہیں۔عصمت چغتائی کا ''دوزخی'' افسانوی خاکا ہے، جو اُنھوں نے اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کے بارے میں لکھا ہے۔''دوزخی'' کو جو بات غیر معمولی اہمیت عطا کرتی ہے وہ فنی چابکدستی، بے باکی، سفاکی اور زبان کی تیزی ہے۔ تیزی و تندی کے متعلق کرشن چندر کا خیال ہے:

> نہ صرف افسانہ دوڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے بلکہ فقرے، کنائے اور اشارے اور آوازیں اور کردار و جذبات اور احساسات ایک طوفان کی سی بلا خیزی کے ساتھ چلتے اور آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔[88]

عصمت کے افسانوں کا مرکزی کردار عورت ہے چنانچہ ان کے افسانوں کے مطالعے سے عورت کے دو روپ ابھرتے ہیں: مجبور عورت اور منہ زور عورت۔ عصمت کی مجبور عورت روایتی پتی ورتا عورت ہے لیکن جدید عورت اپنے مسائل خود حل کرنا جانتی ہے۔عصمت کو ان مجبور عورتوں سے ہمدردی ہے لیکن ان کے خاموش رہنے پر، دوہری شخصیتیں اپنانے پر، منافقت اختیار کرنے پر اُنہیں شدید غصہ آتا ہے اور وہ اپنا عمل جراحی شروع کر دیتی ہیں۔عصمت نے اپنے افسانوں کے ذریعے عورت کے لیے جنسی اظہار کی آزادی حاصل کی۔ وہ مرد اور عورت کے لیے الگ الگ ضابطہ حیات پر احتجاج کرتی ہیں۔ مرد کی اخلاقیات کا زور زیادہ تر عورت کی پاکیزگی پر رہا۔ چنانچہ عصمت نے اس میدان میں عورت کی بغاوت کو

ابھار کر آزادیِ نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا چنانچہ عصمت کے نوجوان کردار جنس کے عمل سے گزرنے کے باوجود معصوم دکھائی دیتے ہیں کیونکہ عصمت جنس کو ہوا بنانے پر تیار نہیں۔

اگرچہ عصمت کا موضوع مسلمانوں کا متوسط طبقہ اور اس کے تضادات ہیں تاہم ان تمام رویوں کو بیان کرتے وقت عصمت کے پیشِ نظر ایک ایسی بے باک لڑکی کی تصویر رہتی ہے جس پر پہلے رومانیت اور رواداری کے پردے پڑے رہتے تھے لیکن حقیقت پسندی کی ترقی پسند تحریک نے اسے بے نقاب کر دیا اور عصمت کے افسانوں میں گوشت پوست کی عورت نے اپنا جلوہ دکھایا۔ خورشید زہرا عابدی کے مطابق:

> عصمت چغتائی کی نظر میں جنس فرد کا نہیں پورے معاشرے کا سماجی مسئلہ ہے اور سب جنسی مسائل اقتصادی مسائل کی بد اعتدالیوں، بدعنوانیوں اور بے اعتدالیوں کا نتیجہ ہیں۔ جنسی مسائل کی طرف عصمت چغتائی نے نفسیاتی تجزیے کی مدد سے توجہ مبذول کی ہے تاکہ عورت جو ازل سے جنسی استحصال کے شکنجے میں جکڑی ہوئی ہے اسے آزادی حاصل ہو سکے۔[89]

گویا عصمت کی بغاوت مرد کے خلاف نہیں بلکہ سوسائٹی کے جبر کے خلاف ہے وہ عورت کو سماجی تاریخ کے اس دھارے کے خلاف صف آرا ہونے کی دعوت دیتی ہیں جہاں مرد نے دانستہ اس کی ذات میں حُسن و نزاکت کو ابھارا اور اس سے فاتحانہ طرزِ عمل کے مواقع چھین کر اسے اپنا غلام بنا لیا۔ عصمت محض جنس اور متوسط مسلم سماج کی عورتوں کی عادات تک محدود نہیں رہیں۔ اُنہوں نے اگر ''لحاف'' لکھا، تو دوسری طرف ''جڑیں''، ''کافر''، ''دو ہاتھ'' اور ''ہندوستان چھوڑ دو'' جیسے اہم افسانے بھی تحریر کیے۔ اُنہوں نے ہندوستانی زندگی، طبقاتی اونچ نیچ اور معاشرے میں جنم لینے والے مختلف مسائل پر قلم اٹھایا ہے۔ عصمت کے افسانوں میں بیسویں صدی کی عورت ہے جو اپنے دماغ سے سوچتی ہے، اپنے جذبوں کو محسوس کرتی ہے اور اُنہیں بیان کر سکتی ہے۔

viii۔ عزیز احمد

مغربی افسانہ نگاروں سے متاثر ہونے والے افسانہ نگاروں میں عزیز احمد کا نام بھی آتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف مغربی ادب کا براہ راست مطالعہ کیا تھا بلکہ مغربی ادب کے رجحانات اور میلانات سے

بھی بخوبی واقف تھے اور مغربی ادب کے مطالعے کے بعد ہی انہوں نے افسانہ نگاری کا آغاز کیا تھا۔ اگر چہ عزیز احمد فطرت نگار تھے اور زندگی میں رنگ کو نفسیاتی پس منظر کے ساتھ دیکھتے تھے اس لیے ان کے ہاں زندگی میں زمینی حقیقتوں سے گریز نظر نہیں آتا۔ نفسیات اور جنسی نفسیات کو عزیز احمد نے بڑے سلیقے سے اپنے کرداروں کے عمل اور ردعمل کی صورت میں پیش کیا ہے۔

عزیز احمد کا اپنا کہنا ہے کہ وہ شعوری طور پر آلڈس ہکسلے سے متاثر ہیں۔ عزیز احمد ہکسلے کی طرح دانش اور جبلت کے درمیان ایک اعتدال پیدا کرتے ہیں۔ ان کا افسانہ ''اور بستی نہیں یہ'' ہکسلے سے متاثر ہونے کے بعد ایک تجربے کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ بڑا کامیاب تجربہ ہے۔ اس میں ''الف خان'' اور ''بے خان'' دو الگ الگ خیالات پیش کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ ایک ہی کردار کے دو رخ ہیں۔ اکثر ایک انسان کوئی عملی قدم اٹھانے سے پہلے اپنے اندر سے دو آوازیں سنتا ہے۔ ایک مثبت اور ایک منفی۔ ان دونوں میں سے جو ایک غالب آ جائے وہی عمل کا محرک بنتی ہے۔ اسی ''الف خان'' اور ''بے خان'' بھی ایک کردار کے دو پہلو ہیں۔ اول الذکر جبلت کی طاقت ہے اور مؤخرالذکر ضمیر کی آواز۔

ہکسلے کی طرح عزیز احمد بھی اپنے افسانوں کی بنیاد خیالات پر رکھتے ہیں اور ان کے افسانے بھی خیال ہی کے گرد گھومتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کی حقیقت نگاری اکتسابی معلوم ہوتی ہے، کیونکہ کوئی علمی خیال ہی اکثر ان کے افسانوں کا محرک ہوتا ہے اور اس پر وہ بہت زیادہ سوچ بچار کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے ہاں کبھی کبھی بے ساختگی کی بجائے ایک ثقیل پن کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔

عزیز احمد کی جنس نگاری میں فرانسیسی جنس نگاروں کا اثر پایا جاتا ہے۔ لاشعور کی جھلکیاں عزیز احمد کے ہاں بھی اکثر اوقات بڑی واضح شکل میں نظر آتی ہیں۔ ''مدن سینا اور صدیاں''، ''زریں تاج''، ''تصور شیخ'' وغیرہ اس اثر کی نمایاں مثالیں ہیں۔

''مدن سینا اور صدیاں'' میں ایک خاص تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ یہ سہ بعدی (Three Dimensional) تکنیک ہے جس میں مرکزی حیثیت تو عورت کی ہے جسے شوہر، بیوی اور عاشق کے مختلف زاویوں سے دیکھا گیا ہے۔ افسانے میں الگ الگ داستانیں اس طرح بیان کی گئی ہیں کہ یہ

داستانیں باقاعدہ ایک تار میں منسلک نظر آتی ہیں یا کسی زنجیر میں جڑی محسوس ہوتی ہیں۔ اس میں مختلف صدیوں اور مختلف ملکوں کی داستانیں بیان کی گئی ہیں اور زمان و مکان دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ افسانہ اردو کی تمثیلی داستانوں ''سب رس''،''انوار سہیلی'' اور ''طوطا کہانی'' وغیرہ کی یاد دلاتا ہے۔ اگرچہ عزیز احمد نے براہ راست ان تمثیلوں سے فیض نہیں اٹھایا لیکن ہیئت اور تکنیک کے لحاظ سے ضرور ان میں مشابہت پائی جاتی ہے۔

ان داستانوں اور اس افسانے میں بنیادی فرق یہی ہے کہ مذکورہ داستانیں تفصیل کے ساتھ داستان کے پیرائے میں لکھی گئیں جبکہ ''مدن سینا اور صدیاں'' افسانوی انداز میں اختصار کے ساتھ لکھنے کا کامیاب تجربہ ہے۔ ممتاز شیریں کے مطابق:

> عزیز احمد کا افسانہ ''مدن سینا اور صدیاں'' بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں مختلف ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے: عاشق، معشوق اور رقیب۔ یہ مثلث ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے۔ خواہ وہ ہندوستان ہو، ایران ہو یا یونان، ماضی ہو، حال ہو یا مستقبل...... پھر عزیز احمد نے ان واقعات کے درمیان ایک اور ربط بھی قائم کیا ہے یعنی تاریخی حوالوں سے بعض نتائج اخذ کر کے کرداروں کے نسلی سلسلے کو بھی ملا دیا ہے۔[90]

''مدن سینا اور صدیاں'' کی پہلی اور بنیادی کہانی کتھا سرت ساگر سے لی گئی ہے۔ یہ کہانی ''بیتال پچیسی'' کی بھی نویں کہانی ہے۔[91] پہلی کہانی عورت، وعدے اور وفا کے گرد گھومتی ہے۔ ''مدن سینا'' افسانے کا پہلا کردار ہے جو برصغیر کا قدیم کردار ہے۔ وہ ایک حسین کنیا ہے جسے اس کے بھائی کا دوست دھرم دت موقع پا کر گھیر لیتا ہے۔ وہ اس سے یہ وعدہ کر کے جان چھڑاتی ہے کہ شادی کے بعد پہلے ایک رات اس کے ساتھ گزارے گی۔ شادی کے بعد اس کا شوہر اسے قول پورا کرنے کی اجازت دے دیتا ہے لیکن دھرم دت اسے دوسرے کی امانت سمجھ کر واپس لوٹا دیتا ہے۔

اگلے پانچ حصوں کی کہانیاں اسی بنیادی کہانی کے گرد گھومتی ہیں اور ایک زمانی دائرے کی تشکیل

کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ دوسرا حصہ چاسر کے فرینکلن کے قصے پر مشتمل ہے۔ ان تمام قصوں میں اشتراک عشق کی تثلیث کے حوالے سے ہے۔ اساطیری تاریخ سے چل کر آج کے زمانے تک کی عورت کے حوالے سے ہر جگہ دھرم دت، پرویز، آرے لیس، نوشیرواں اور مقبول اس مثلث کے ایک کونے کو تھامے ہوئے ہیں۔ پانچ کہانیوں میں تو فراخدل کردار واضح پہچانے جاتے ہیں لیکن عصر جدید کی صورتحال مختلف ہے۔

''تب ویتال نے پوچھا: ''مہاراج آپ بتایئے ان تینوں میں سب سے زیادہ فراخ دل اور فیاض کون تھا، مقبول جس نے اپنے دوست کا لحاظ کیا یا صغیر جس نے عورت ذات اور اس کے حق کا لحاظ کیا؟''

مہاراج تری وی کرم سینا نے کہا ''ویتال اس عجیب آنے والے زمانے کے لحاظ سے بھلا کیا تصفیہ کر سکتا ہوں کیونکہ تو کہتا ہے کہ اس عجیب زمانے میں کشتیاں مچھلیوں کی طرح پانی کے اندر چلیں گی اور مکان ہوا میں پنچھیوں کی طرح اڑیں گے اور لوہے کی نلیوں میں سے آگ نکلے گی لیکن اس آگ کی بھٹی سے پگھل کر نکلنے کے بعد اگر انسان سچ مچ کھرا سونا بن جائے اور ایسا واقعہ جیسا تو بیان کرتا ہے پیش آئے تو میں یہ کہوں گا کہ صغیر، ناہید اور مقبول تینوں برابر کے فیاض تھے یا یہ کہ ان میں سے کوئی خاص طور پر فیاض اور فراخ دل نہ تھا۔ ہر ایک اپنا اور دوسرے کا حق جانتا تھا اور دل اور جسم کی محبت میں فرق کر سکتا تھا۔ ان دونوں کے فرق کو سمجھتا تھا۔''

''جے مہاراج کی'' ویتال نے کہا اور خاموش ہو گیا۔ [92]

اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ عشق کے باب میں جسم اور دل کے حوالے کو اساطیری اور عصری صورتحال کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے اور اساطیر کو اپنے عہد کے ساتھ ملا کر دیکھا گیا ہے۔ یوں اپنے عہد کی معنویت کو گرفت میں لینے کی ایک کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ قرۃ العین حیدر کو اس افسانے پر ''ٹیکسٹ بک ہسٹری'' کا گمان گزرا ہے۔[93] ان کی اس رائے سے اردو کا کوئی ناقد اتفاق نہیں کر سکتا۔ افسانے میں اسطور، تاریخ اور موجود کی صورتحال کو تخلیقی انداز میں ملا کر دیکھا گیا ہے۔ خاص

طور پر افسانے کا آخری پیراگراف اس ساری خوبصورتی کو ہمارے سامنے لے آتا ہے۔ یہ اردو کا پہلا افسانہ ہے جس میں اساطیر کو اپنے عصر سے ملایا گیا ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد کے خیال میں:

> اردو میں پہلی مرتبہ کسی افسانے میں صدیوں کے سمندر کو کھنگال کر ایسی بصیرت کا موتی نکالا گیا ہے جو انسانی تعلقات بالخصوص عورت اور مرد کے تعلقات کی پراسراریت کو سمجھنے کے لیے بے پناہ روشنی فراہم کرتا ہے۔[94]

شہزاد منظر نے اس افسانے کو اردو کا اہم ترین افسانہ قرار دیتے ہوئے لکھا:

> مدن سینا اور صدیاں، رقص ناتمام کا سب سے اہم اور اردو کا ایک ناقابل فراموش افسانہ ہے جسے نظر انداز کر کے نہ تو عزیز احمد سے انصاف کیا جا سکتا ہے اور نہ اردو افسانے سے۔ اس افسانے کا شمار بلاشبہ دنیا کے چند بہترین افسانوں میں ہوسکتا ہے۔[95]

ڈاکٹر قاضی عابد کے خیال میں:

> یہ عزیز احمد کا ایک رجحان ساز افسانہ ہے جس کے کچے پکے اثرات قرۃالعین حیدر، ممتاز شیریں، انتظار حسین، انور سجاد اور دیگر جدید افسانہ نگاروں کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔[96]

''زریں تاج'' میں عزیز احمد نے تکنیک کا انوکھا تجربہ کیا ہے۔ افسانے میں ماضی اور حال کو یکجا کیا گیا ہے۔ یعنی ماضی سے تعلق رکھنے والے کردار، حال کے کرداروں سے ملتے ہیں اور اپنی اپنی داستانیں سناتے ہیں۔ افسانہ حال سے شروع ہوتا ہے اور ماضی پر ختم ہوتا ہے۔

''زریں تاج'' میں تین عورتوں کی کہانی بیان کی گئی ہے: شیریں، نور جہاں اور قرۃ العین طاہرہ۔ ان تینوں کرداروں میں ایک بات مشترک ہے کہ عورت کی روح ہمیشہ آزادی کی طلب گار رہی ہے لیکن شادی کے بہانے اس کی آزدی کو کچلنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ان تینوں کرداروں کے درمیان ایک اساطیری رشتہ موجود ہے۔ یہ ایک عام عورت کا نہیں بلکہ خاص عورت کا آرکی ٹائپ ہے جسے اساطیری فضا میں دریافت یا خلق کیا گیا ہے۔ ان تینوں کرداروں کا تعلق عجم کی سرزمین سے ہے جن کے ماورائی حسن اور کردار نے انہیں اساطیر کے قریب تر کر دیا ہے۔ افسانے میں ''آواگون'' کی صورتحال تو نہیں لیکن ایک

بے چین حسین روح موجود ہے۔ان تینوں کرداروں کے اندر تاریخ کے مختلف ادوار میں وہ بے چین روح گھر بناتی ہے، ان کرداروں کو جو چیزایک دوسرے سے جوڑتی ہے وہ عشق ہے۔ پہلے حصے میں یہ کردار شیری کا ہے۔ اس کی شان وشوکت، حسن وذہانت کسی اساطیری کروار سے کم نہیں۔ وہ عشق کے تمام رازوں سے بھی آشنا ہے اور اپنے حسن سے بھی آگاہ ہے۔ ایسا حسن جو صدیوں کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ افسانے کے دوسرے دوحصوں میں نورجہاں اور قرۃ العین طاہرہ کے حوالے سے اسی کردار کی توسیع ملتی ہے۔ ڈاکٹر انوار احمد کی رائے ہے:

> زریں تاج ایک تہذیب اور تمدن کی بیٹی ہے۔کبھی شیریں کا نام دیا گیا کبھی نورجہاں اور آخر میں قرۃ العین طاہرہ کہہ کرقتل کر دیا گیا مگر وہ ہرخواب پرست آنکھ میں زندہ ہے اور ہر رومان پرور شہ رگ میں مکالمہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔ 97

مذکورہ بالا دونوں افسانوں میں ادبیت اور تاریخ کا حسین امتزاج پیش کیا گیا ہے۔ ان کے فن کے متعلق ڈاکٹرجمیل جالبی کہتے ہیں:

> عزیز احمد کا فن یہ ہے کہ موجودہ شخصیات یا تاریخی کردار اور علامات کو اپنے زمانے کے جذبات و احساسات کے ساتھ اتنی فنی چابکدستی کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ روایت کا سلسلہ در سلسلہ،اس کی گہرائیاں اور اس کی وسعت سمٹ کر زمانۂ حال میں آجاتی ہے۔ 98

''تصور شیخ'' میں عشق حقیقی اور مجازی کی کیفیات کوتصوف کے رنگ میں بیان کیا گیا ہے۔کہا جاتا ہے کہ ''تصور شیخ'' کا مرکزی خیال عزیز احمد کوجگر مرادآبادی اور اصغر گونڈدی کے ''خاندانی تعلقات'' نے فراہم کیا ہے(99)۔ اس افسانے میں تین کردار ہیں: سید بسم اللہ شاہ، میاں داجد اور سکینہ۔ اس افسانے کا موضوع محض ایک پیر کی ہوس پرستی اور فریب کاری سمجھنا مناسب نہ ہوگا۔ درحقیقت عزیز احمد نے اس افسانے میں ہر کردار کی تعمیر اس حسن وخوبی سے کی ہے کہ اپنی جگہ ہر کردار ایک کائنات بن گیا ہے۔سکینہ معمولی نین نقش کی مگر بھرپور جوان لڑکی، سادہ اور دلنواز، میاں واجد خام کار نوجوان، سید بسم اللہ شاہ اور سکینہ کے سہارے جذب وشوق کی منزلیں طے کرتے ہوئے اور بسم اللہ شاہ، جذب وسلوک کی منازل

حسن پرستی کے فیض سے طے کرتے ہوئے جلال سے اپنے نفس کو قابو میں رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے، مگر پھر ''تصور شیخ''، ''فنا فی الشیخ'' سے سکینہ کی قربانی مانگتا ہے کہ وہی میاں واجد کی روحانی مسافرت میں رکاوٹ ہے:

> تو سنو تمھیں سکینہ کو طلاق دینا ہو گی۔ مگر میاں واجد یہ کافی نہیں وہ اس گھر میں رہے گی۔ ظاہر ہے اس کا اور کون ہے اور وہ کہاں جا سکتی ہے۔ طلاق کے بعد بھی کہیں اس میں تمہارا دل نہ اٹکا رہے اس لیے عدت کے زمانے کے فوراً بعد اس کا نکاح ثانی ضروری ہے۔ اگر کسی اور سے نکاح ہو، تب بھی تمہارے دل سے مجازی عشق کی خلش نہیں جائے گی۔ وصل جب فراق بن جاتا ہے تو اور زیادہ مہلک ہو جاتا ہے محض تم کو اس عذاب سے بچانے کے لیے میں تیار ہوں کہ عدت کے بعد سکینہ سے نکاح کر لوں۔'' (تصور شیخ) [100]

میاں واجد اب جذب و مستی کے اس مرحلے میں ہیں کہ ہوش و خرد عالمِ سفلی کے وسوسوں کے محرکِ محض ہیں۔ اس لیے وہ سکینہ کو طلاق دے دیتے ہیں:

> اس روحانی لین دین میں کسی نے بیچاری سکینہ سے نہیں پوچھا کہ اس کی مرضی کیا ہے سب بھول گئے کہ وہ بھی جاندار ہے اور اخلاق اور شریعت نے اسے بھی کچھ حق دیا ہے۔[101]

پھر جب بسم اللہ شاہ کا انتقال ہو گیا اور میاں واجد نے گھر میں سکینہ کے اصرار پر قدم رکھا تو اس نے دیکھا:

> وہ زندہ تھا مگر سکینہ آنسو بہا رہی تھی اور باوجود اس عقیدے کے جو تصور شیخ سے وابستہ تھا ایک لمحے کے اندر واجد پر منکشف ہو گیا کہ یہ آنسو، یہ رعشہ، یہ لرزش سب اس کے لیے ہے حضرت معروف بجولوی مرحوم کے لیے نہیں۔[102]

اس افسانے کا موضوع اگرچہ انتہائی نازک ہے تاہم افسانے میں مصنف کی ہمدردی اگر ایک طرف سکینہ اور واجد کے ساتھ نظر آتی ہے تو دوسری طرف سید بسم اللہ شاہ سے بھی۔ عزیز احمد نے افسانے

میں کہیں بھی حضرت بجولی کی سکینہ کو حاصل کرنے کے لیے ریاکاری کا مضحکہ نہیں اڑایا بلکہ بڑی ہمدردی سے ان کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے جیسے ایک ہمدرد ڈاکٹر اپنے نفسیاتی مریض کی کیس ہسٹری تحریر کرتا ہے۔ عزیز احمد نے اس حقیقت کو بھی آشکار کیا ہے کہ نفس پر قابو پانا نہ صرف غیرفطری عمل ہے بلکہ ایک نارمل انسان کے لیے ناممکن بھی ہے۔ بقول شہزاد منظر: ''''تصور شیخ'' بنیادی طور پر ایک نفسیاتی افسانہ ہے اور بلاشبہ اردو کا بہترین افسانہ۔''[103]

عزیز احمد نے اپنے افسانوں میں مغربی رجحانات وغیرہ کو استعمال کرنے کی بھی کاوش کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے افسانے ''کالی رات'' اور ''جھوٹا خواب'' بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔

''کالی رات'' تصورات کی بنیاد پر لکھے گئے افسانوں کی ذیل میں آتا ہے۔ اس میں فریب نظر یعنی HALLUCINATION کی کیفیت کو مؤثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ یہ ایک المیہ کہانی ہے جس کا موضوع فسادات ہے۔ جس میں کوئی ایک اور مربوط کہانی بیان کرنے کے بجائے بہت سارے چھوٹے چھوٹے واقعات کو پیش کر کے ایک پوری تصویر مکمل کی ہے، جن سے فسادات کی ایک مکمل تصویر ابھر کر سامنے آ گئی ہے۔

عزیز احمد نے افسانہ بیان کرتے وقت مختلف انداز اور تکنیک استعمال کی ہے۔ کہیں خود کلامی سے کام لیا ہے اور کہیں آزاد تلازمہ خیال سے، کہیں داستان گوئی کا انداز اختیار کیا ہے اور کہیں خطابت اور طنز و تشنیع کے تیر برسائے ہیں اور اس طرح ان واقعات کے بارے میں اپنے گہرے کرب و نفرت کا اظہار کیا ہے۔ حیدرآباد جاتے ہوئے مسلمانوں کو ٹرین میں قتل کر دیا گیا۔ صرف سکندر نامی ایک نوجوان زخموں سے چور زندہ بچا۔ لیکن وہ بے ہوشی اور نیم بے ہوشی کی ملی جلی کیفیت میں مبتلا ہے۔ اس کا ذہن کبھی جاگتا ہے اور کبھی سوتا ہے۔ اس کے ذہن میں مختلف قسم کے خیالات گڈ مڈ ہو گئے ہیں۔ عزیز احمد نے اس ذہنی کیفیت کو آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک میں بیان کیا ہے اور افسانے کا اختتام ان طنزیہ اور دلدوز جملوں سے کیا ہے:

> پاکستان اور ہندوستان کی سرحد پر ایک معبد میں جو معلوم نہیں مسجد تھی یا گوردوارہ یا مندر یا کلیسا، ایک عورت کی لاش سڑ رہی تھی اور جہاں سے دیوی ماتا، انسان کو،

کائنات کو، انسانِ کامل کو جنم دیتی ہے وہاں ایک کتاب کا ورق بہیمیت اور قتل کے بعد ٹھونس دیا گیا تھا۔ ذرا ہندوستان کے وزیر اعظم اور پاکستان کے قائداعظم کو بلاؤ۔ اس کالی رات میں شاید وہ پڑھ کر بتا سکیں کہ یہ ورق کس مقدس کتاب کا ہے۔ قرآن مجید کا؟ مقدس وید کا؟ گرنتھ صاحب کا؟ انجیل مقدس کا؟ کمیونسٹ مینی فسٹو کا؟ برگساں کے ارتقائے تخلیق کا؟

شرما کے انسان کامل نے سیڑھی پھر اس کنویں میں لٹکا دی جس میں لاشیں سڑ رہی تھیں اور نیچے اترنا شروع کیا۔ اس زینے پر جہاں درندے تھے، اس زینے پر جہاں حشرات الارض تھے جہاں لاشوں میں بلبلاتے ہوئے کیڑے تھے اور پھر انسانِ کامل معدوم ہوتا گیا۔ [104]

''جھوٹا خواب'' میں بھی یہی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ یہ افسانہ واقعیت اور متخیلہ کے پراسرار عمل کے ملاپ سے بظاہر ایسے پانیوں کی روداد بن گیا ہے جہاں انڈونیشیا کے حریت پسند عبدالرحیم سوئیکارنو کی قیادت میں ولندیزیوں کے خلاف لڑ رہے ہیں۔ مگر جاپانیوں کے انخلا کے بہانے ہندوستان کے سامراجی آقا انگریز ان پانیوں میں اپنی مکاری اور سازش کا زہر ملا دیتے ہیں۔ اس بے حد مؤثر کہانی میں برصغیر کا سیاسی اضطراب ناظر کے آتشیں محسوسات کے آئینے میں بے معنی جمود بن گیا ہے۔ چنانچہ وہ تلخی سے سوچتا ہے:

ان موجوں کی دوسری جانب ہندوستان ہے یہ ایک بہت بڑا قبرستان ہے جہاں چالیس کروڑ مردے دفن ہیں اور سب مردے بھوت بن گئے ہیں اور اس بات پر جھگڑ رہے ہیں کہ قبرستان کے دو ٹکڑے ہو سکتے ہیں یا نہیں۔'' (جھوٹا خواب) [105]

پھر ہندوستان کو مغربی سامراج کے نمائندے کی جانب سے خراج تحسین پیش کیا جاتا ہے۔ ایک ایک لفظ زہر میں بجھا ہوا تیر ہے جو افسانہ نگار اپنے اجتماعی وجود کے سینے میں پیوست ہونے دیتا ہے:

ہندوستان نے اس جنگ میں دو ہی طرح کے اسلحے سے ہماری مدد کی ہے۔ گورکھا سپاہی اور انفارمیشن آفیسر---ایک جان بیچتا ہے، دوسرا ایمان۔ [106]

افسانے میں ذرائع ابلاغ پر قابض سامراجی مفادات کی قوت کا نہایت معنی خیز انداز میں تذکرہ کیا گیا ہے جس کی معنویت روز بروز بڑھتی جا رہی ہے۔

عزیز احمد نے دو افسانوی مجموعوں کی اشاعت کے بعد ''طویل مختصر افسانے'' زیادہ تحریر کیے۔ اس کی ایک وجہ ڈاکٹر انوار احمد نے یہ بتائی ہے کہ ان کے افسانوں کی زمانی وسعت مکانی وحشت اور مواد کی بیکرانی مختصر افسانے میں مفید نہیں ہوسکتی تھی۔ ان طویل مختصر افسانوں میں سے بھی صرف دو کو ہی افسانہ کہہ کر شائع کیا گیا ہے اور یہ دو افسانے ''خدنگِ جستہ'' اور ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' ہیں۔ ڈاکٹر انوار احمد مزید کہتے ہیں کہ ہندی مسلمانوں کی باطنی شخصیت کے تعین کے لیے وہ سرحد اہم ترین ہے جہاں ایشیائے کوچک اور ایران بغل گیر ہوتے ہیں۔ وہ لمحہ اہم ہے جب انسانوں کی کھوپڑیوں کے مینار تعمیر کرنے والے اسلام کی حقانیت گھونٹ گھونٹ اپنی وحشی فطرت میں اتار رہے تھے۔ اور وہ فرد اہم ہے جو چنگیز اور ہلاکو کا خلف اور ظہیرالدین بابر کا سلف تھا جسے امیر تیمور کہتے ہیں۔ یہ دونوں افسانے اسی سرحد، اسی لمحے اور اسی فرد کے بارے میں ہیں۔

> ایک معمولی سا تیر تھا ''خدنگ جستہ'' میدان حرب میں اتنا عام جیسے گھر میں سوئی اور دھاگا لیکن اس نے زندگی، زندگیوں کی اس دنیا کی، انسانی آبادی کی کایا پلٹ دی۔ اب قاضی زین الدین سے کون پوچھے کہ اگر علم قلندری کا خلاصہ یہی کچھ تھا تو کیا خاک خلاصہ تھا۔ (خدنگ جستہ) [107]

یہ اگرچہ ''خدنگ جستہ'' کی آخری سطور ہیں تاہم ان میں تاریخ کے ہولناک سانحوں کے اتفاقی اسباب اور خون آشام کرداروں کے ظالمانہ اعمال کے معمولی محرکات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ یوں ''خدنگ جستہ'' محض سبب ہے اور ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' میں امیر تیمور گورگاں اب سپاہی نہیں بلکہ حکمران ہے۔ تیمور کے کردار کی سورمائی جہتوں کو واضح کرنے کے لیے کئی مقامات پر اساطیری حوالے لائے گئے ہیں۔ ڈاکٹر فاروق عثمان نے اس افسانے کا خوبصورت جائزہ لیا ہے، اور اس کی اساطیری جہت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> یہاں اساطیر، روایات اور لیجنڈ کچھ اس طرح بیان ہوئی ہیں کہ موضوع کے

> ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہوکر ہمارے لیے آگاہی کا ایک نیا دروازہ کھول دیتی ہیں۔ اساطیر، لیجنڈ اور متھ کے بارے میں ایسا احساس کہ یہ بظاہر سادہ ہوتی ہے لیکن اس کے پیچھے بڑی گہری آفاقی حقیقت چھپی ہوئی ہوتی ہے، واضح تصور کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج کے افسانوی ادب میں اساطیر کا ایسا استعمال کہ جو انہیں ہمارے جدید شعور کا حصہ بنا دے اور پھر کسی بھی اسطور سے ہم آہنگ ہونے کے لیے پورے افسانے کا اسطوری لب ولہجے میں ڈوبا ہوا ہونا ایک ایسا اسلوب ہے جس کا مبدا عزیز احمد کی تخلیقات ہیں۔[108]

افسانے میں بظاہر ماضی بعید کے دھندلکوں میں چھپی شاہی سازش نظر آتی ہے لیکن بنظر غائر جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تو ہر دور میں دہرائی جانے والی وہ خونچکاں حکایت ہے جو بادشاہ کی ہوس اقتدار، حفظ جاں اور غرور انا کے طفیل وجود میں آتی ہے:

> قاضی زین العابدین نے دعا کے لیے ہاتھ اٹھایا اور خدا سے ساری دنیا کے لیے دعا مانگی۔ ان شہروں کے لیے جنہیں اب تک مسمار نہیں کیا گیا تھا۔ ان شہروں کے لیے جن کا قتل عام نہیں ہوا تھا۔ ان عورتوں کے لیے جن کی عصمت دنیا بھر کے مکانوں میں محفوظ تھی۔ ان بچوں کے لیے جو یتیم نہیں ہوئے تھے اور غلام نہیں بنے تھے۔ اور جب وہ دعا مانگ رہا تھا تو کوئی اس کے دل میں چپکے چپکے کہہ رہا تھا یہ سب بیکار ہے، یہ سب بیکار ہے، کیونکہ وہ دونوں آنکھیں آہن پوش ہو چکی تھیں۔[109]

نفسیات بھی اردو افسانے کا پسندیدہ موضوع رہی ہے۔ اگر چہ ہمارے یہاں نفسیات کا علم ابھی اتنا مکمل نہیں جتنا یورپ میں ہے لیکن مغربی اثرات کے ساتھ ہمارے کئی افسانہ نگاروں کے یہاں نفسیات کی مختلف صورتیں موجود ہیں۔ جن میں موضوع اور تکنیک دونوں کا سہارا لیا گیا ہے۔ ذیل میں چند ایسے افسانہ نگاروں کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

viii۔ ممتاز شیریں

جدید تکنیک کو استعمال کرنے والوں میں ممتاز شیریں کا نام بھی نمایاں ہے۔ ممتاز شیریں کا فکری

رجحان مغربیت اور مغربی ادب سے متاثر تھا۔ ان کا شمار ان معدودے چند افسانہ نگاروں اور ناقدوں میں ہوتا ہے جنہوں نے مغرب کو اس کی روح کے ادراک کے ساتھ پڑھا ہے۔مغربی ادب پر ان کی بڑی گہری نظر تھی اور شاید ہی اردو ادب میں کوئی افسانہ نگار یا نقاد ہو، جس نے مغربی ادب کی فنی وفکری قدروں کا اس طرح اردو پر انطباق کیا ہو۔ اسی مغربی اثر کے تحت ممتاز شیریں نے اپنے افسانوں میں فن اور تکنیک کے نئے تجربے کیے۔ لیکن یہ تجربے صرف تجربے ہی رہ نہیں گئے بلکہ تخلیق بن گئے ہیں۔ اگرچہ ان کے ابتدائی افسانوں میں رومانوی احساس پایا جاتا ہے لیکن مشرقی و مغربی علوم کے وسیع مطالعے نے انہیں جدت اور انفرادیت کی طرف مائل کیا۔

ممتاز شیریں کے افسانے انسانی نفسیات کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ وہ افسانے بھی، جن میں روایتی تکنیک سے کام لیا گیا ہے اور وہ بھی جو جدید نفسیات اور فلسفیانہ آہنگ رکھتے ہیں۔ ممتاز شیریں کے ہاں سادہ اور پیچیدہ دونوں قسم کے کردار ملتے ہیں۔ جو عموماً تعلیم یافتہ طبقے سے تعلق رکھنے کے ساتھ ادب وفن میں دلچسپی بھی رکھتے ہیں۔ گویا یہ کردار Intellectual ہوتے ہیں اور ممتاز شیریں ان کی خارجی زندگی کے واقعات سے شعوری طور پر اغماض برتتے ہوئے ان کی داخلی زندگی یعنی ان کی ذہنی اور نفسیاتی کشمکش کی تصویر کشی کرتی ہیں۔ ان کا اصل میدان کردار کی داخلی زندگی کی عکاسی ہے۔ جس کی پیشکش میں انہوں نے James Joyes کی تقلید میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک استعمال کی ہے۔ اپنے فن پر مغربی اثرات کے تحت وہ لاشعور میں چھپے احساسات و جذبات اور اندرونی الجھنوں کی عکاس قرار پاتی ہیں۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ''اپنی نگریا'' کے بیشتر افسانوں میں لڑکیوں کی ابتدائے بلوغت کی نفسیات کو بیان کیا گیا ہے۔ جن میں سب سے کامیاب افسانہ ''انگڑائی'' اور پھر ''آئینہ'' ہے۔

''انگڑائی'' تکنیکی اور فکری اعتبار سے مختلف زاویے بناتا ہے۔ اس میں ممتاز شیریں نے جدید تکنیک کا شعوری استعمال کرتے ہوئے لڑکی کی ذہنی کیفیتوں کو ابھارنے کے لیے جسمانی اور ماحولیاتی تبدیلیوں کو نفسیاتی پس منظر میں بیان کیا ہے۔ اس افسانے کا ڈھانچا واقعیت اور تخیل دو سطحوں پر استوار ہے۔ کہانی، مرکزی کردار گلناز کے ابتدائی دورِ بلوغت کے ایسے لمحوں کی طرف اشارہ کرتا ہے جہاں جنسی جبلی جذبے بتدریج بیدار ہوتے ہیں۔ اور گلناز کا اپنی سکول ٹیچر سے لگاؤ انتہائی حدود کو چھوتا ہے اور جسے محمد

حسن عسکری 'ہم جنسی میلان' کا نام دیتے ہیں۔[110] لیکن جب عمر بلوغت کی حدود میں داخل ہوتی ہے تو گلناز کے خارج میں ہونے والی تبدیلیاں داخل میں ایک انگڑائی لے کر اس کے سارے نفسیاتی تناظر کو تبدیل کر دیتی ہیں اور اس کی توجہ ٹیچر یعنی ہم جنس سے ہٹ کر پرویز یعنی جنس مخالف کی طرف مبذول ہو جاتی ہے اور یہ سارا عمل انسانی جبلی نفسیات کے تانے بانے میں نمو پاتا ہے۔ افسانے میں کہیں شعور کی رو اور کہیں آزاد تلازمہ خیال سے کام لیا گیا ہے۔ اس افسانے کا موضوع اگرچہ ہم جنسی میلان ہے لیکن ان کے اس افسانے میں کسی بھی قسم کی اشتعال انگیزی نہیں کیونکہ انھوں نے میلان ہم جنسی کے افعال پر نہیں بلکہ احساسات پر اپنے افسانے کی بنیاد رکھی۔ اسی لیے ایک نہایت نازک موضوع کو چھیڑنے کے باوجود کوئی کمپلیکس جنم نہیں لیتا اور نہ عریانی وفحاشی کا کوئی منظر سامنے آتا ہے۔ اس لیے کہ کچی عمر کی لڑکی گرنے سے پہلے ہی سنبھل جاتی ہے۔ مظفر علی سید کی رائے میں ''جب یہ افسانہ چھپا تو یوں لگا تھا کہ ترقی پسند ادیبوں کی جنسی گھٹن کی فضا میں کہیں سے تازہ ہوا کا جھونکا آ گیا ہے۔''[111]

اس افسانے میں گلناز کی شخصیت اور کردار کی نشوونما جس فطری انداز سے ممتاز شیریں نے دکھائی ہے وہ ان کی تکنیکی گرفت پر دلالت کرتی ہے۔ حسن عسکری نے بھی ممتاز شیریں کی کردار نگاری کی تعریف کرتے ہوئے لکھا:

> اس افسانے کا مرکزی میلان ہم جنسی نہیں ہے بلکہ گلناز کی پوری شخصیت جو محض منجمد شخصیت نہیں ہے بلکہ نشوونما پا رہی ہے۔ چنانچہ شیریں نے اس نشوونما کے عمل کی تصویر کشی کی ہے۔ جب افسانہ ختم ہوتا ہے تو گلناز دیسی کی ویسی نہیں رہتی جیسے شروع میں تھی بلکہ اب اس نے اپنی کینچلی اتار ڈالی ہے اور ایک نئی گلناز بن گئی ہے۔ ایک خاص بات اس افسانے میں یہ ہے کہ گلناز میں جو تبدیلی ہوئی ہے وہ خارجی نہیں بلکہ داخلی ہے اور اس تبدیلی کا سبب بھی اندرونی اور ذہنی عوامل ہیں۔ جدید اردو ادب میں بہت کم افسانے ایسے ملیں گے جو کردار کی ایسی فطری نشوونما اور حیاتیاتی تبدیلی دکھاتے ہوں۔[112]

ممتاز شیریں کے افسانوں میں سب سے مقبول یہ افسانہ ہوا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال تھا کہ

''انگڑائی'' میں انہوں نے اپنا ذاتی تجربہ بیان کیا ہے اور ان کا یہ افسانہ آٹو بائی گرافک ہے۔[113]
اس بارے میں ممتاز شیریں کا کہنا ہے:

> بعض لوگ میرے افسانوں کو آٹو بائی گرافک سمجھتے ہیں۔ انگڑائی کی بنا ایک خواب پر رکھی گئی ہے۔ میں نے ''اپنی نگریا'' کے دیباچے میں لکھا تھا کہ میرا مشاہدہ محدود ہے۔ میرا خیال ہے کہ آرٹسٹ کا یہ اصول ہونا چاہیے کہ وہ اپنی Range میں لکھے۔ چنانچہ جین آسٹن کی بڑائی اور ادبی دیانت داری اسی میں ہے کہ انہوں نے اپنے تجربے اور اپنے رینج سے باہر نکلنے کی کوشش نہیں کی۔ اب تو یہ دیکھا جا رہا ہے کہ یہاں بیٹھے چین اور کوریا کے بارے میں افسانے لکھے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کا معیار کیا ہو گا۔ مشاہدے کی وسعت کی جتنی اہمیت ہے Intensity of Feeling کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے۔[114]

ممتاز شیریں کے دوسرے افسانوی مجموعے ''میگھ ملہار'' کے افسانے اپنے فن کے عروج پر نظر آتے ہیں۔ ان میں ''کفارہ''، ''آندھی میں چراغ''، ''میگھ ملہار'' اہم افسانے ہونے کے علاوہ تکنیک کے نئے تجربات کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں مصنف کی اپنی ذات شامل نہیں جیسا کہ پہلے افسانوی مجموعے میں شامل نظر آتی ہے۔ بلکہ اسکا نظریۂ فن شامل نظر آتا ہے۔

''میگھ ملہار'' اپنی طرز کا پہلا تجربہ ہے۔ افسانے میں کوئی سماجی مسئلہ پیش کرنے کے بجائے موت و حیات کا فلسفہ بیان کیا گیا ہے۔ اور اس موضوع کی ابدیت کے پیش نظر جو تکنیک اختیار کی گئی ہے وہ بالکل نئی اور موضوع سے مطابقت رکھتی ہے۔ ''میگھ ملہار'' میں ہندو دیومالا، یونانی اساطیر اور ایرانی و مصری قدیم تہذیبوں اور عقائد کو ایک خوبصورت اور نئے رنگ میں اس ترتیب سے پیش کیا گیا ہے:

> ''نیل کمل، سرسوتی، آرفیوس یوریڈیس، شیریں فرہاد''

اس کے متعلق ممتاز شیریں کی رائے یہاں زیادہ بہتر وضاحت کرسکتی ہے:

> ''میگھ ملہار'' کی مرکزی تھیم موسیقی کا سحر اور فنکار کی حیاتِ جاودانی ہے۔ بنیاد وہی دنیا کی قدیم تہذیبوں کی مائی تھالوجی پر رکھی گئی ہے۔ جہاں کہیں مائی تھالوجی

سے تھوڑا گریز کیا گیا ہے وہاں میں نے انجیلی عیسائی رمزیت اور ہومر، ورجل اور ملٹن کے ہلکے سے ٹچز دیے ہیں جن کی داستان سے مناسبت ہے۔ اور آخر میں آرمینڈس، یوریڈیس اور نارسائسس کی یونانی متھ ایک ایرانی رومان میں دہرائی گئی ہے جو اسی زمانے کا ہے۔ افسانے کے دوسرے حصوں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اسے بھی اسطوری ٹون دیا ہے۔[115]

اس افسانے کے پہلے دو حصے تو تخلیقی لحاظ سے اچھے قرار دیے جاتے ہیں تاہم آخری حصوں نے افسانے کے فنی حسن کو نقصان پہنچایا ہے وہ اپنے افسانوں ''دیپک راگ'' اور ''میگھ ملہار'' کی تعریف کرتے ہوئے خود بھی اقرار کرتی ہیں:

۔۔۔ پہلے دو حصے یقیناً بہت اچھے ہیں۔ ان میں حسن ہے، شعریت ہے، جذباتی بلندی ہے اور ایک گہرا تاثر لیکن بعد کے دو حصوں میں وہ گرفت اور وہ دلچسپی قائم نہیں رہی کیونکہ یہ بوجھل بن گئے ہیں اور افسانہ ختم کرنے کے بعد ایک تشنگی سی باقی رہ جاتی ہے۔[116]

ڈاکٹر انوار احمد اور شہزاد منظر کی یہ بالترتیب آراء اس حوالے سے بہت درست ہیں:

اس افسانے کو علمیت بلکہ علمیت کی نمائش نے تباہ کر دیا ہے وگرنہ اس کے دو حصے واقعی تخلیقی اوصاف رکھتے ہیں۔[117]

افسانے کا موضوع فن کے ہاتھوں موت کی شکست ہے مگر میرے خیال میں اس افسانے کو کتابی معلومات کے ہاتھوں فن کی شکست کہنا چاہیے۔[118]

ممتاز شیریں کی انٹلیکچو ل ازم کا برا اثر یوں تو ان کے کئی افسانوں پر پڑا ہے لیکن ان میں سب سے زیادہ اثر ''میگھ ملہار'' میں نمایاں ہے۔[119]

اس مجموعہ کا تکنیکی لحاظ سے اہم افسانہ ''کفارہ'' ہے۔ یہ حقیقی معنوں میں ان کا پہلا افسانہ ہے جس میں اساطیر سے تخلیقی فائدہ اٹھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ افسانہ پہلے انگریزی زبان میں "The Etonement" کے نام سے لکھا گیا بعد میں اسے اردو کا روپ دیا گیا۔[120] اس افسانے کے موضوع

کے حوالے سے وہ خود لکھتی ہیں:

> کفارہ میں ایک خالص ذاتی تجربہ ایک وسیع تر مفہوم کا حامل ہو گیا ہے۔ اس میں ایک ذاتی المیے کو تاریخی اور اساطیری تلمیحات کے تانے بانے میں پھیلا کر گناہ اور کفارے کے مذہبی احساس پر منتج کیا گیا ہے۔[121]

بنکاک میں ممتاز شیریں خود زچگی کے ایک ایسے مرحلے سے گزریں جس میں انہوں نے ایک مردہ بچے کو جنم دیا۔ اس تجربے کو انہوں نے اپنے ایک اور افسانے ''آندھی اور چراغ'' میں بھی بیان کیا ہے لیکن یہاں اس تجربے کی روحانی جہت کو نمایاں کرنے کے لیے مریم اور مسیح کی بائبل کی روایات کا سہارا لیا گیا ہے۔ لیکن ''کفارہ'' کے عنوان میں وہ بات پیدا نہ ہوسکی جو کہ انگریزی لفظ "The Atonement" میں تھی۔ ڈاکٹر انوار احمد کے مطابق:

> انگریزی لفظ Atonement کے ساتھ جب The لگایا جائے تو پھر یہ حضرت عیسیٰ کی صعوبتوں کا اور تصلیب کا مظہر بن جاتا ہے۔ اردو ''کفارہ'' اس معنوی پہلو کے اظہار سے قاصر رہتا ہے۔[122]

اس افسانے کا اساطیری پہلو یہ ہے کہ مریم نے حوا کے گناہ کا کفارہ اس طرح ادا کیا کہ بغیر شوہر کے بیٹا پیدا کیا اور پھر اسے مصلوب ہوتے بھی دیکھا۔ ممتاز شیریں نے خود اس کی وضاحت یوں کی ہے:

> کفارہ میں یہ تلمیح مضمر ہے کہ مقدس کنواری مریم نے اپنی بے گناہی میں حوا کے گناہ کا زبردست کفارہ ادا کیا۔ انہوں نے تخلیق کی اذیت بھی اٹھائی اور اپنے بیٹے مسیح کی صلیب پر المناک موت بھی دیکھی اور یوں مریم کی مجروح مامتا عورت کے پہلے ازلی گناہ کے کفارے کا سمبل مانی گئی۔[123]

اس افسانے میں دو چیزیں الگ الگ تاثر کے ساتھ چلتی ہیں۔ ایک طرف کہانی ماں، مردہ بچہ، گھر کی محبت، شوہر کی محبت یعنی ازدواجی خوشگوار زندگی اور دوسری طرف موت کی وادیوں کی سیر--- موت کی یہ وادی ممتاز شیریں نے دیومالائی قصوں اور مقدس کتابوں میں بیان کی گئی تفسیروں اور تخیل کی مدد سے تعمیر کی ہے:

خدا کی بادشاہت قریب ہے
مسیح موعود کا نزول قریب ہے
آمیگڈان کی بین الاقوامی جنگ، دنیا کی تمام قوموں کے درمیان زبردست ٹکراؤ اور
تقریباً پوری دنیا کے تہس نہس ہونے کے بعد زخموں سے نڈھال زمین کو سکون اور
امن نصیب ہوگا ۔۔۔ مسیح موعود کی آمد قریب ہے۔ (کفارہ) [124]

افسانے کا یہ درمیانی حصہ افسانے کی تفہیم اور اصل متن سے بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔ اور اس طرح نہ صرف افسانے میں وحدتِ تاثر برقرار نہیں رہتی بلکہ درمیانی حصے میں زبان و بیان بھی افسانویت کو مجروح کرتی ہے۔ جبکہ ممتاز شیریں اپنے اس افسانے کے متعلق یوں لکھتی ہیں کہ ''اپنی معنویت، فنی تکمیل، گہرائی، شدتِ تاثر، ہر اعتبار سے ''کفارہ'' میرا بہترین اور مکمل ترین افسانہ ہے۔'' [125]

ix۔ قرۃ العین حیدر

قرۃ العین حیدر کے توسط سے ہنری جیمز، رچرڈسن اور ورجینیا وولف کے اسلوب اور تکنیک کا چلن اردو میں داخل ہوتا ہے۔شعور کی رو کے ساتھ تاریخی سفر ان کی تحریروں کا موضوع بنتا ہے۔

مغربی افسانہ نگاروں میں قرۃ العین حیدر شعوری طور پر ورجینیا وولف سے متاثر ہیں۔ ان کے شروع کے افسانوں میں حجاب امتیاز علی کا سا انداز ملتا ہے مگر رفتہ رفتہ وہ اس سے آگے بڑھ کر موجودہ سطح پر آ گئیں۔ ہیئت، اسلوب اور تکنیک میں قرۃ العین حیدر ورجینیا وولف (Virginea Woolf) سے بہت زیادہ مشابہت رکھتی ہیں اور اس میں ان کی شعوری کوشش کا بھی دخل ہے۔خصوصاً ورجینیا وولف کا تاثراتی اندازِ بیان قرۃ العین کے یہاں بڑی نکھری ہوئی شکل میں نظر آتا ہے۔ ورجینیا وولف کے ہاں ہلکے سے لیکن پُر تاثیر پلاٹ ہوتے ہیں جو چھوٹی سے چھوٹی تفصیل کو بھی اپنے آپ میں سمیٹ لیتے ہیں۔ ان کی زمان و مکاں سے آزاد تکنیک، توازن و اتحاد، زبان و ادب پر مضبوط گرفت، ان کی کیفیت آفرینی، شوخ و رنگین منظر نگاری، ان کی ظرافت اور شعور کی گہرائیاں یہی تمام اوصاف ان کے فن کی بقا کے ضامن ہیں۔ یہی اوصاف قرۃ العین حیدر کے فن میں شامل ہو کر اس میں سحر کی سی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے افسانوی کردار ورجینیا وولف کے کرداروں سے گہری مناسبت رکھتے ہیں جیسے رخشندہ، خشونت سنگھ، فاروق

اور ساجد ورجینیا وولف کے "The Portrait of a Lady" کے کرداروں سے مشابہت رکھتے ہیں۔[126] ہیئت اور اسلوب سے ہٹ کر مواد کے سلسلہ میں دونوں مختلف ہو جاتی ہیں۔ قرۃ العین کے ہاں زندگی کی گہری صداقتوں کا کوئی واضح شعور نہیں ملتا بلکہ ایک رومانی مثالیت، شکست خوردگی اور distress کا احساس شدت آمیز ہے۔ شاید اس کا سبب یہ ہو کہ قرۃ العین میں ادبی توازن کی کمی ہے۔ انہوں نے زمانی حدوں کو توڑا ہے مگر اس کے لیے کوئی جواز پیش نہیں کیا۔ ایسے حالات میں، جب افسانہ نگار پرانی روش سے ہٹ کر کوئی نیا کام کرتا ہے تو اسے قبول عام کے لیے کوئی نہ کوئی جواز لازم ہوتا ہے ...... قرۃ العین کے ہاں یہ چیز نہیں اور زندگی کے بارے میں کوئی مثبت میلانات نہیں ملتے۔ ان کے ہاں زمانی حدوں کو توڑا گیا ہے مگر اس کے متبادل کے طور پر کوئی ایسا نظام نہیں دیا جس سے کرداروں کو ان کے عصر کے ساتھ شناخت مل سکتی۔ اور ایک اکتا دینے والا جمود افسانے کی فضا پر مسلط نظر آتا ہے۔ ان کی فضا میں اکتاہٹ آ گئی۔ اور اس طرح ان کا فن تھکا تھکا سا نظر آنے لگا۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں اردو افسانے کے اکثر رجحانات اکٹھے مل جاتے ہیں۔ رومانیت، تاریخی شعور، شعور کی رو، لاشعور، آزاد تلازمہ خیال، ہماری کسی دوسری افسانہ نگار خاتون علمیت میں ان کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ ان کے اولین افسانوی مجموعے ''ستاروں سے آگے'' میں بورژوا نوخیز لڑکی کے خواب نظر آتے ہیں۔ بے معنی محفلیں اور لایعنی مصروفیات، لارنس اور آسکر وائلڈ، رمبا، کتھا کلی اور برج کی محفلیں ان کے اپنے طبقے کی مصروفیات کو پیش کرتی ہیں۔ اس لیے یہ ان کی سچی پیشکش ہے اور ہم جو اَب تک ادب میں خوابوں کی شہزادی سے واقف تھے یا متوسط اور نچلے طبقے کی عورت سے واقف ہو پائے تھے۔ ایک مسحوریت کے عالم میں قرۃ العین حیدر کے کرداروں شوشو فی فی پوم پوم سے ملتے ہیں۔ اس ماحول سے ہماری آشنائی حجاب اسماعیل نے بھی کرائی تھی لیکن ان کے ہاں انٹلیکچول ازم کا یہ معیار نہ تھا۔[127] ابتدا میں ایک ہی قسم کے کرداروں سے نقاد چونکے۔ عصمت چغتائی نے ایک تنقیدی مضمون ''پوم پوم ڈارلنگ'' میں لکھا:

> بھئی شوشو، فوفو، بھارت ناٹیم، سلوائے ڈیلڈ مارتے سوئمنگ پول میں کب تک ڈبکیاں لگاتی رہو گی۔ ایک بار ذرا باہر جھانک کر بھی تو دیکھو۔ ایک ہی نقطے پر کتنے چکر دو گی۔[128]

اس ضمن میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ چونکہ قرۃ العین حیدر کا تعلق اعلیٰ طبقے سے تھا، اسی لیے وہ اسی طبقے اور اس کے مختلف کرداروں اور ان کی سوچ کی عکاس ہیں۔ تاہم قرۃ العین پر اپنے اعلیٰ طبقے کے علاوہ ملکی و غیر ملکی ادبی دنیا کی بڑی اور اہم شخصیتوں کا بھی بہت اثر ہوا۔ اپنے والد سجاد حیدر یلدرم کی تربیت کا انہوں نے گہرا اثر لیا۔ بعد میں دیگر رومانی ادیبوں جیسے حجاب امتیاز علی، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری اور کرشن چندر کے فن نے انہیں کافی متاثر کیا۔ لیکن یہ اثر وقتی تھا جو رفتہ رفتہ کم ہوتا گیا اور اس کی جگہ انہوں نے اپنی انفرادیت سے ایک نیا رومانی اسٹائل پیدا کیا۔ ان کی حقیقت پسندی میں رومانی عناصر بھی شامل ہیں۔ ''جب طوفان گزر چکا''، ''سرِ راہے''، ''آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا کیا'' ''رقصِ شرر''، ''میں نے لاکھوں کے بول سہے''، ''دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم''، ''مونا لسا''، ''برفباری سے پہلے'' اور ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' ان کے قابل ذکر رومانوی افسانے ہیں۔

اب ہم قرۃ العین کے افسانوی مجموعوں کے حوالے سے ان کی افسانوی تکنیک پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔قرۃ العین حیدر کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' 1946ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے کو ہم جدید افسانے کا نقطہ آغاز تصور کر سکتے ہیں۔[129] اس مجموعے میں کل چودہ افسانے شامل ہیں۔ اس مجموعے کے تمام افسانے قرۃ العین حیدر کی ابتدائی مشق کے زمانے کی یادگار ہیں۔فنی اور تکنیکی لحاظ سے اس مجموعے میں وہ تمام خامیاں اور کمیاں موجود ہیں جو کسی بھی ابتدائی کارنامے میں موجود ہوسکتی ہیں۔ تاہم قرۃ العین حیدر ایک تنقیدی (Critical) ذہن کی مالک اور Genius فنکارہ ہیں۔ ان کا مطالعہ وسیع ہے اور ان کے تجربے بے پناہ۔ انہیں افسانہ نگاری کا ہنر ورثے میں ملا ہے اور ان کے قلم کو تجربوں نے جلا بخشی ہے۔ چنانچہ یہ ابتدائی افسانے بھی تکنیکی لحاظ سے کمزور ہونے کے باوجود ان کے اپنے تجربے، مشاہدے اور آگہی کی منہ بولتی تصویریں ہیں۔

''دیودار کے درخت'' اس مجموعے کا پہلا افسانہ ہے جس کا آغاز معنی خیز اور انجام فکر انگیز ہے۔ اس آغاز و انجام کے درمیان ایک رومان جنم لیتا ہے اور ایک المیے پر ختم ہوتا ہے اس کہانی میں صنف افسانہ نگاری کے لیے مطلوب لوازم کے ساتھ ساتھ بھرپور اور موثر افسانویت بھی موجود ہے۔ ''ستاروں سے آگے'' کے بارے میں پروفیسر عبدالمغنی کہتے ہیں:

> ''ستاروں سے آگے'' چند دوستوں کی بے معنی خوش گپی سے زیادہ کچھ نہیں نہ صرف یہ کہ بے فکر کرداروں کو اپنی منزل کا شعور نہیں، وہ بے شعوری کو قاعدے سے بیان بھی نہیں کر سکتے۔[130]

اگر افسانے کو بنظر غائر پڑھا جائے تو معلوم ہو گا کہ یہ صرف چند دوستوں کی بے معنی خوش گپیوں اور بیل گاڑی کے ذریعے ایک مقام سے دوسرے مقام تک کا سفر نہیں بلکہ اس افسانے کے مختلف کرداروں یعنی حمیدہ، منظور اور جتندر کا حال سے ماضی کی طرف ذہنی سفر بھی ہے۔ درمیان میں شعور کی رو کی تکنیک ہے جو حال سے ماضی کا رشتہ جوڑتی ہے، جس کی وجہ سے افسانے پر رومانی اثرات کی جھلک بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے اس افسانے میں شعور کی رو کی تکنیک اور رومانی اثرات جنہیں قرۃ العین حیدر نے اپنے مخصوص انداز میں پیش کیا ہے:

> کامریڈ کرتار گائے جا رہا تھا: ''وس وس وے ڈھولنا ---'' اف! یہ پنجابی کے بعض الفاظ کس قدر بھونڈے ہوتے ہیں۔ حمیدہ ایک ہی طریقے سے بیٹھے بیٹھے تھک کر بانس کے سہارے آگے کی طرف جھک گئی۔ بہتی ہوئی ہوا میں اس کا سرخ آنچل پھٹپھٹائے جا رہا تھا۔ اسے معلوم تھا کہ اسے چمپئی رنگ کی ساری بہت سوٹ کرتی ہے، اس کے ساتھ کے سب لڑکے کہا کرتے تھے کہ اگر اس کی آنکھیں ذرا اور سیاہ اور ہونٹ ذرا اور پتلے ہوتے تو ایشیائی حسن کا بہترین نمونہ بن جاتی۔ یہ لڑکے عورتوں کے حسن کے کتنے قدردان ہوتے ہیں۔ یونیورسٹی میں ہر سال کس قدر چھان بین اور تفصیلات کے مکمل جائزے کے بعد لڑکیوں کو خطاب دیے جاتے تھے اور جب نوٹس بورڈ پر سال نو کے اعزازات کی فہرست لگتی تو لڑکیاں کیسی بے نیازی اور خفگی کا اظہار کرتی ہوئی اس کی طرف نظر کیے بغیر کوریڈور سے گزر جاتی تھیں۔ کم بخت سوچ سوچ کے کیسے مناسب نام ایجاد کرتے تھے۔ ''عمر خیام کی رباعی''، ''دہرہ ایکسپریس''، ''بال آف فائر''، ''Its Love I'm after''، ''نقوش چغتائی''، ''بلڈ بینک'' ......[131]

''رقص شرر'' میں نثر کے تخلیقی استعمال کی کاوش قابل تحسین ہے جس میں قرۃ العین نے الفاظ اور

اشیاء کی درمیانی خلیج کو ختم کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور ان کے درمیان علامتی وحدت پیدا کرنے کا رویہ اپنایا ہے۔ یہ ایک لسانی تجربہ ہے جہاں انہوں نے منظر نگاری کے وصف سے بے جان اشیاء کو جاندار اشیاء میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ الفاظ کو اشیاء میں منتقل کرنے کی اس تکنیک کا سہرا قرۃ العین حیدر کے سر باندھتے ہوئے محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

> حقیقت یہ ہے کہ الفاظ اور اشیاء کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کرنے کا رویہ قرۃ العین حیدر نے بہت پہلے اختیار کیا۔ ان کے پہلے مجموعے ''ستاروں سے آگے'' میں افسانہ ''رقص شرر'' شامل ہے۔ جس میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان کی ثنویت کو ختم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اس مجموعہ کو ہم جدید افسانے کا نقطہ آغاز تصور کر سکتے ہیں اس مجموعہ کے افسانے، اردو میں پہلی بار اس ریاضیاتی یا Cartesian منطق کو توڑتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خطِ مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی --- اور جس کا مقصد بیانیہ طرز کا احوال تھا --- ان افسانوں میں نثر کے تخلیقی استعمال کے ابتدائی نقوش نمایاں ہوئے ہیں اور ایسے کردار تخلیق کیے گئے ہیں جو اپنی شخصیت کے جھروکے سے دنیا پر نظر ڈالتے ہیں اور ان اشیا کو ذہن اور تخلیق کا منظر نامہ بنا لیتے ہیں، جن میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان کوئی فاصلہ یا خلا موجود نہیں ہے۔ الفاظ اور اشیاء ایسے استعارے ہیں جن کے مناظر کی خاموشی میں باطنی آواز موجود ہے۔[132]

محمود ہاشمی کا تبصرہ حقیقت پر مبنی ہے کیونکہ قرۃ العین حیدر نے جس مہارت سے اس تکنیک کو اپنے افسانوں میں استعمال کیا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف اس تکنیک کی موجد ہیں بلکہ خاتم بھی ہیں۔

''جہاں کارواں ٹھہرا تھا'' میں بھی یہی تکنیک استعمال کی گئی ہے جس میں داخلی اور خارجی استعاروں کی یگانگت کا مفہوم آشکارا ہوتا ہے۔ خصوصاً کردار اور مناظر، الفاظ اور خاموشیاں، سب ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں۔ تلاش اور مسلسل تلاش ---

''اودھ کی شام'' ہندو مسلم اور انگریز کے اختلاط سے پیدا ہونے والی جدید تہذیب کے زوال کا قصہ ہے اور شام اودھ کی علامتی عکاسی کرتا ہے۔ یہ افسانہ اپنی ایمائیت کی وجہ سے ایک بھرپور تاثر لیے

ہوئے ہے بلکہ اس کی ایمائی دردنا کی میں مصنفہ پوری طرح شریک ہے۔صرف اس ایک افسانے کی بات نہیں بلکہ ''دیودار کے درخت''، ''ٹوٹتے تارے''، ''لیکن گومتی بہتی رہی''، ''رقصِ شرر''، ''مونالسا''، ''آہ! اے دوست'' جیسے افسانے بھی قرۃ العین کی شخصیت کا اظہار بن گئے ہیں۔ یہ افسانے، افسانے سے زیادہ سوانحی انداز کی تحریریں ہیں۔ان میں خود کلامی کا جوہر ہے جیسے ہم کوئی افسانہ نہیں پڑھ رہے بلکہ کسی ڈائری کے ورق پڑھ رہے ہوں یا کسی کا نجی خط ہے جو انتہائی بے چینی کے عالم میں لکھا گیا ہے۔

قرۃ العین کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''شیشے کے گھر'' 1954ء میں منظر عام پر آیا۔ پہلے افسانوی مجموعے میں رومانویت کا جو رویہ نظر آتا تھا، اس کے مقابلے میں اب قرۃ العین حیدر کے موضوعات میں وسعت نظر آتی ہے۔''شیشے کے گھر'' کے افسانوں میں بڑی حد تک سنجیدگی آ گئی ہے۔ اس مجموعے کے افسانے ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' میں مصنفہ کے مخصوص فکر وفن کی نشاندہی ملتی ہے۔ اس افسانے کا موضوع اس تہذیب کے زوال کا ردعمل ہے جس سے مرنے والوں کے ساتھ ان کی اولاد بھی وابستہ تھی۔ اس زوال کا سب سے بڑا اشاریہ تقسیم ہند کا اندوہناک واقعہ تھا۔ جس نے اس سماج کو منتشر کر دیا جس کی آغوش میں عصرِ حاضر کی نئی نسل پروان چڑھی تھی۔ افسانے کا بنیادی کردار مصنفہ خود ہے اور وہ اپنے خاندان کو اپنے سماج کے المیے کی ایک علامت بنا کر پیش کرتی ہے۔حسب ذیل اقتباسات زیرِنظر مجموعے کے کلیدی موضوع اور نام دونوں کی توضیح پیش کرتے ہیں:

> وقت کے اس صحرائے اعظم کی پھیلتی ہوئی ریت پر چھوٹے چھوٹے قدم رکھتی میں یہاں تلک پہنچی ہوں اور میں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا ہے۔ اس زندگی میں بہت کم آنسو تھے بہت ساری خوشیاں پھولوں کے موسم، سرجو کی اور رام گنگا کی لہروں کی روانی اور برفانی دسمبر کی گرم دھوپ۔ لیکن ایسا کس طرح ہے کہ ہم اپنے لیے جو چھوٹے چھوٹے شیشے کے گھر بنا کر محفوظ ہو بیٹھتے ہیں ان میں سے نکل کر ہم آگے نہیں دیکھ پاتے۔ پھر موت آتی ہے اور سب کچھ ختم ہو جاتا ہے۔[133]

> اپریل کی اس رات کے لمحو! تم یونہی سرسراتے ہوئے نکل جاؤ گے۔ لیکن چاروں اور کیسے گھٹیا لوگ ہیں، کیسے گھٹیا دماغ ہیں اور کتنی گھٹیا باتیں ہیں۔ اعلیٰ درجے کے

انسان، اعلیٰ درجے کے ذہن، اعلیٰ درجے کے معیار اور اقدار۔ یہ سب کہاں گئے۔
کیا ہمیں اپنے آس پاس کے ان اَن گنت انسانوں میں سے ایک بھی ایسا نظر آتا
ہے جسے ہم صحیح معنوں میں بڑا انسان کہہ سکیں۔ آؤ ہم ایک آئیوری کا بُرج تلاش
کریں اور اس میں جا بیٹھیں اور تصویریں بنایا کریں۔[134]

۔۔۔ ہمارے اس نظامِ حیات کی یہ گاڑی اس طرح کب تک چلے گی؟ یہ
خوفناک ڈراما تم تو صرف یہی کہتے ہو میرے بھائی، جو یونانی تمثیل کا مطالعہ
کرتے ہو، لیکن زندگی یونانی ڈرامے کے اس جیومیٹری کی طرح کے پیٹرن اور
اس فارمولے سے کہیں زیادہ شدید ہے۔ یونانی ٹریجڈی سرد ہوتی ہے، زندگی
ٹریجڈی نہیں۔ زندگی موت ہے جو ہر وقت آتی جاتی رہتی ہے اور نہیں آتی اور
جب آ جاتی ہے تو پتا نہیں چلتا کہ اگر نہ آتی تو کیا حرج تھا۔[135]

ان تمام اقتباسات میں ایک نمایاں ترین عنصر ماضی پرستی (Nostalgia) کا ہے۔ جو بتدریج قرۃ العین حیدر کے فن میں نمایاں ہوتا جائے گا۔ وہ گزرے ہوئے خوشگوار لمحوں کی بازیافت کو اپنا مقصدِ زندگی بناتی جا رہی ہیں۔ یہ افسانہ شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا ہے اور ذاتی تاثرات کا ایک مبہم سا مرقع ہے۔ اس میں نہ تو ماجرا سازی ہے نہ تعمیرِ عروج، نہ کردار نگاری چنانچہ قصے کی دلچسپی بھی غائب ہے۔ ساری دل کشی چند گہرے خیالات اور شستہ رواں نثر کی ہے۔

''یہ داغ داغ اجالا'' بھی قرۃ العین حیدر کی داستان حیات کا ایک ورق ہے اور ساتھ ہی آزادیٔ ہند اور تقسیمِ ملک کے بعد جنم لینے والی مملکتِ خداداد کی ایک جھلک جو بہرحال غیر منقسم ہندوستان جنت نشان ہی کا ایک ٹکڑا ہے۔ اس میں براہ راست اور خاص کر افسانہ نگار کے طبقے سے تعلق رکھنے والی نئی تعلیم یافتہ لڑکیوں کا بیان ہے:

اے مادہ پرستو، مڈل کلاس والو، میں تو روح کی ارسٹوکریٹ ہوں۔[136]

یہ سب لڑکیاں ہندوستان کے مختلف ہل سٹیشنوں پر کانونٹ سکولوں میں پڑھتی تھیں
اور سب نے موسیقی میں ٹرنٹی کالج سے ڈپلومے حاصل کیے تھے۔[137]

انٹلکچوئیل لڑکیاں ایک فی ہزار بلکہ اس سے بھی کم مقدار میں تھیں۔ ان کو اپنے متعلق بڑے زبردست مغالطے تھے۔ لہٰذا وہ ہر ایک سے بے حد سرپرستانہ انداز میں ملتیں اور تازہ ترین سیاسی اور اقتصادی بین الاقوامی صورتحال پر مختصر سا تبادلۂ خیال کرنے کے بعد خاموشی سے بیٹھی قہوہ پیتی رہتیں۔ 138

اکثریت ان لڑکیوں کی تھی جو انقلاب سے پہلے پردہ کرتی تھیں لیکن اب جذبۂ قومی کی شدت سے مجبور ہو کر مردوں کے ساتھ میدان عمل میں دوش بدوش کام کرنے کے سلسلے میں مخلوط کالجوں کے لیڈیز روم میں بیٹھ کر فلمی گانے گنگناتی تھیں۔ 139

نوجوانوں کے لیے تین کیریئر کھلے تھے۔ انتظامی اور فارن سروس اور دفاع۔ لڑکیوں کے لیے بھی مستقبل کے سلسلے میں یہی میدان زیادہ دلکش نظر آتے تھے۔ 140

یہ افسانہ بھی شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ افسانہ کردار سے بے نیاز اور قصے سے عاری ہے۔ بس جدید تاریخ کا ایک فلسفیانہ احساس دلاتا ہے۔ اس میں تعلیم نسواں پر معنی خیز تبصرے کے باوجود نسائیت کا احساس نہیں۔

''کیکٹس لینڈ'' کے عنوان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ علامتی قسم کا افسانہ ہے۔ جس میں عصرِ حاضر کی اس فضا کی عکاسی کی گئی ہے جو نئی نسلوں کا گہوارہ ہے۔ یہ مادی ترقیات کے باوجود، زوال پذیر انسانوں کی فضا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ پوری دنیا ایک روحانی بے اطمینانی کا شکار ہے اور لطف و لذت کے سارے سامان کا انجام شکستِ آرزو، محرومی اور اداسی ہے۔ یہ ایک بین الاقوامی جائزہ ہے۔ دراصل دنیا کے مختلف ممالک اور ان کے ماحول و معاشرہ کا جو براہ راست تجربہ قرۃ العین حیدر کے پاس ہے وہ کسی اور کے پاس نہیں۔ اسی لیے ان کا مطالعہ حیات اور مشاہدہ زندگی بہت وسیع ہے۔ اس مطالعے اور مشاہدے میں تیزی اور گہرائی بھی ہے۔ جس کے دیگر اسباب میں قرۃ العین کی ذہانت، ان کی شدید حس مزاح اور قدروں کے نظام سے ایک جذباتی وابستگی شامل ہے۔

۔۔۔مشرق وسطیٰ کے پاس تو آج کل اپنی کوئی موسیقی ہی نہیں۔ تھوڑی بہت عربی

> اور مصری موسیقی کے علاوہ ساری کی ساری یورپ کی سستی موسیقی کی انتہائی بھدی نقالی ہے اور مغربی کلاسیکی موسیقی کو سمجھنا یا پسند کرنا ان کے یا ہمارے آپ کے کسی کے بھی بس کی بات نہیں۔[141]

> یہ سب جگہیں ایک سی تھیں۔ یہ سارے لوگ ایک طرح کے تھے۔ دوسو سالہ پرانے اینگلو انڈیا کی زندگی کتنے مطمئن انداز سے گزرتی آ رہی تھی۔

> یہ سارے شہر ایک سے تھے۔ وہی ایک سا طبقہ جو آبادی سے دور سول لائنز میں رہتا۔ سب کی ایک سی کوٹھیاں، ایک سے باغ، ایک سی ذہنیتیں اور خیالات اور اس اینگلو انڈیا کے یہ سارے مشہور اور خاص اسٹیشن۔ پونا، جھانسی، آگرہ، لکھنو، کانپور، الہ آباد، پھر ان لوگوں کے یہ ہل سٹیشن، بنگال کا دارجلنگ، یو پی کا نینی تال اور میسوری، شمال مغرب کا کشمیر۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ وہ قیامت تک اسی طرح اپنے ان پرانے کلبوں میں جمع ہو کر برج اور بلیرڈ کھیلتے رہیں گے۔[142]

> پھر ان چوٹیوں پر چلتے ہوئے اس نے دیکھا کہ عالمِ موجودات کا یہ اجتماعی لاشعور زندگی کے ویرانے پر بھٹکتا پھر رہا ہے۔[143]

> ۔۔۔ یہاں خاتمہ نہیں ہے۔ یہاں خاتمہ نہیں ہے۔ اس نے اپنے آپ سے کہا۔ رنج باقی ہیں، دکھ باقی ہیں، پچھتاوے باقی ہیں۔[144]

وسیع النظری اور انسان دوستی قرۃ العین حیدر کے فن میں ایک عامل کا درجہ رکھتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں میں اکثر کرداروں کی اندرونی شرافت اور بنیادی نیکی کو ابھارا ہے۔ ''برف باری سے پہلے'' کا درج ذیل اقتباس ''انسانیت اور حقیقی اور آخری اچھائی'' سب میں موجود پاتا ہے۔

> ۔۔۔ عورتیں صرف خلوص کی پرستش کرنا چاہتی ہیں۔ اور نرمی اور مہربانی۔ کیا ہم اتنا بھی نہیں کر سکتے کہ زندگی میں ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح برتاؤ کریں جس سے یہ محسوس کر سکیں کہ یہاں پر خلوص ہے اور آسائش اور محبت اور زندگی کی سادگی ۔۔۔ دنیا کے بُرے انسان بھی اتنے ہی اچھے بن سکتے ہیں ۔۔۔ انسانیت کی حقیقی اور آخری اچھائی ہم سب میں موجود ہے۔ ہم سب خلوص اور محبت اور زندگی

کی سادگی کے اہل ہیں۔[145]

ان فلسفیانہ پہلوؤں کے حامل افسانوں کے ساتھ ساتھ ''شیشے کے گھر'' میں رومانوی عناصر کے حامل افسانے بھی مل جاتے ہیں جیسے مجموعے کے پہلے تینوں افسانے ''سرِ راہے''، ''جب طوفان گزر چکا''، ''آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا کیا''۔ اس مجموعے کا نہایت اہم افسانہ ''دجلہ بہ دجلہ یم بہ یم'' ہے۔ اس میں دو نظریاتی قسم کے کردار جیمی قدوائی اور زوئی فرید ہیں۔ جن کے معاشقے میں ٹوڈلز اور ڈولی بلگرامی حائل ہوتے ہیں۔ اس افسانے کے کردار نظریات پر بڑی کثرت اور شدت سے گفتگو کرتے ہیں اور بعض سمجھتے ہیں کہ حقیقی و معیاری زندگی نظریاتی ہی ہے۔ یہ سب کردار تقسیم ہند اور جنگ عظیم دوم کے پرآشوب دور کی پیداوار ہیں جن کے خوابوں کے شیش محل منہدم ہو چکے ہیں۔ ان کی روح ایک متاع گم شدہ ہے جس کی جستجو میں یہ جسم کی زیادہ سے زیادہ لذتوں سے لطف اندوز ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ بہرحال یہ ایک بھرپور افسانہ ہے اس میں قصے کی دلچسپی ہے، واضح کردار ہیں، چونکانے والے واقعات ہیں، منظرکشی ہے، شروع سے آخر تک تجسس قائم رہتا ہے اور عروج کا ارتقا ایک ترتیب سے ہوتا ہے۔ فنی طور پر یہ مجموعے کا کامیاب ترین افسانہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کا تیسرا افسانوی مجموعہ ''پت جھڑ کی آواز'' ہے اور اسی نام کا ایک افسانہ بھی مجموعے میں شامل ہے۔ یہ افسانہ مجموعے کی کہانیوں کی عام فضا کا اشاریہ ہے۔ اس افسانے کا عنوان ہی علامتی ہے اور زندگی کے زوال اور انتشار کا مفہوم دیتا ہے خواہ وہ فرد کی زندگی ہو یا سماج کی۔ پورا افسانہ عام فہم ہے تاہم آخری سطور جن پر افسانے کا اختتام ہوتا ہے ایک علامتی جملے پر مشتمل ہیں اور اسے شعور کی رو میں کہا گیا ہے:

> اندھیری راتوں میں آنکھیں کھولے چپ چاپ پڑی رہتی ہوں۔ سائنس نے مجھے عالمِ موجودات کے بہت سے رازوں سے واقف کر دیا ہے۔ میں نے کیمسٹری پر اَن گنت کتابیں پڑھی ہیں، پہروں سوچا ہے، پر مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔اندھیری راتوں میں مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔
>
> خوش وقت سنگھ خوش وقت سنگھ۔ تمھیں اب مجھ سے مطلب [146]

''ہاؤسنگ سوسائٹی'' نئی سیاست و معیشت اور نئی تہذیب سب پر ایک زبردست طنز ہے۔ یہ سو صفحات کا ایک طویل افسانہ ہے جسے ایک ناولٹ بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس میں افسانویت کے ساتھ ساتھ بڑی ڈرامائیت ہے۔ اسرار تجسس، انکشاف اور حادثات قدم قدم پر ملتے ہیں۔ تاریخ کی کش مکش، سیاست کی آویزش، حکومت کی سازش، معیشت کی جدو جہد اور معاشرت کی الجھن سے فضا سے معمور ہے:

ماضی کی محل سرائیں جل کر راکھ ہوئیں مگر ابھی اس ملنے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوازی کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیردار کی جگہ آج کا سرمایہ دار لے گا۔[147]

درحقیقت یہ طویل افسانہ دو ادوار میں منقسم ہے۔ ایک قبل آزادی کا ہندوستان ہے جو افسانے کے تمام کرداروں کے ماضی کا امین ہے اور اس میں مصائب کے ساتھ ساتھ عدل وشجاعت کی مثالیں بھی ہیں۔ جنگی فضا میں سلمان مرزا اور ثریا حسین کی مثالیت پسندی اور محبت پروان چڑھتی ہے۔ جبکہ دوسری طرف تقسیم ہند کا تہلکہ اور بعد آزادی کا پاکستان ہے، جہاں پہنچ کر مثالیت و محبت کی ساری امنگیں دم توڑ دیتی ہیں اور خود غرضی و بے کرداری بلکہ بدکرداری کا فروغ نظر آتا ہے۔ یہ عصر حاضر کا ایک بڑا المیہ ہے اور اس کے سبھی کردار اس ٹریجڈی کے ہیرو، ہیروئین اور ولن کی سیرتیں رکھتے ہیں۔ افسانے کی ہیئت میں یہ نہ صرف قرۃ العین حیدر بلکہ اردو ادب کا بہترین افسانہ ہے۔

''جلا وطن'' میں ہندو مسلم مشترک کلچر کے مناظر ہیں۔ ''جلا وطن'' کا علامتی مفہوم اپنے مخصوص تناظر میں جو تقسیم ہند اور اس کے قبل و بعد کے حالات سے تیار ہوتا ہے بہت ہی معنی خیز اور ایک مخصوص دور کے ذہن، ہندوستانیوں کے ایک مثالیت پسند یا تخیل پرست رومانی طبقے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ افسانے میں نوجوان جنگ عظیم ثانی اور تقسیم ہند کی ستم زدہ نئی نسل کی نمائندہ کشوری کے شعور کی رو ہے جو اس قسم کے احساسات کی حامل ہے:

ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے۔ انہوں نے سوچا لیکن ہم رات کی وادی کو تیزی سے عبور کر رہے ہیں۔[148]

> ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔ اپنی خانہ جنگی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس ہولناک ''سرد لڑائی'' کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے۔[149]

> رفیقو، انسان نے خودکشی کر لی، پرانی اقدار تباہ ہوگئیں۔ اپنے پرائے ہو گئے۔ یہ سب پچھلے پانچ سال سے دہراتے دہراتے تم لوگ اکتا نہیں گئے۔ یہ جو کچھ ہوا یہی ہونا تھا اور آپ تھیں کہ ایک انتہائی رومینٹک تصور لیے بیٹھی تھیں گویا زندگی نہ ہوئی نتاشا رام کی فلم ہوگئی۔[150]

''یاد کی اک دھنک جلے'' میں گریس نامی سادہ لوح عورت، ''قلندر'' میں اقبال بخت سکینہ نامی فرشتۂ رحمت اور ''کارمن'' میں ایک شدید محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ ''ایک مکالمہ'' میں الف ب کے دو علامتی کرداروں کی گفتگو ہے جس میں ایک طرح کی شعور کی رو میں عصر حاضر کے بہت سے اہم مسائل پر ایک رواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔ اگرچہ اس افسانے میں نیا تکنیکی تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی لیکن یہ تجربہ ناکام رہا۔

''پت جھڑ کی آواز'' مجموعی طور پر قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کی پیش رفت ہے۔ اس کے چند طویل افسانے ناولٹ کا پیش خیمہ ہیں۔ کردار سازی اور افسانہ نگاری دونوں لحاظ سے یہ مجموعہ افسانوں کے پچھلے دو مجموعوں سے بہتر و برتر ہے۔ اس میں شامل تخلیقات سے قرۃ العین حیدر کے فن افسانہ نگاری کی بڑھتی ہوئی وسعت اور پختگی کا ثبوت ملتا ہے۔

''پت جھڑ کی آواز'' کے بعد 1968ء میں ''فصل گل آئی یا اجل آئی'' منظر عام پر آیا، اس میں آٹھ افسانے شامل ہیں۔ اس مجموعے میں خیال اور تصویر کی وہ دنیا نہیں ملتی جہاں کے باسی محض خوابوں کے تانے بانے بنتے دکھائی دیتے ہیں بلکہ یہاں تک پہنچتے پہنچتے قرۃ العین حیدر کی سوچ یکسر بدل کر پختہ ہو جاتی ہے۔ اب وہ صرف بالائی طبقے کی عکاس نہیں رہتیں بلکہ وہ اب متوسط اور عام طبقے پر بھی حقیقت پسندانہ نگاہ ڈالتی ہیں حتیٰ کہ ایک طوائف کی زندگی کا تجزیہ کرتی بھی نظر آتی ہیں۔

''فصل گل آئی یا اجل آئی' اس طویل افسانے کا مرکزی کردار ''میں'' ہے جسے قرۃ العین حیدر کے باطن کی آواز بھی کہا جا سکتا ہے۔ مختلف طریقوں سے اپنی ذہنی الجھنوں کا اظہار کرتا نظر آتا ہے اور اس المیے کی طرف پیش قدمی کرتا ہے:

میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو؟
اب میں کس اور جاؤں۔ میرے دشمن، میرے دوست میں نے انہیں راستے کے کس موڑ پر بیٹھا چھوڑ دیا۔ [151]

ایک سفر جو نامعلوم کہاں سے شروع ہوا اور کہاں ختم ہو گا۔ فطرت کی طرح تخلیق کار بھی تخلیق کے کرب میں مبتلا ہے:

راستے مسدود ہیں۔ دریا کے کنارے ڈوب چکے ہیں۔ اب کہیں نجات نہیں ہے۔ [152]

بے دخلی، بے اختیاری اور بے اعتباری بیسویں صدی میں ایک المیے کے طور پر ابھری اور انسانی شخصیت کے بکھراؤ کا سبب بنی۔ روبینہ الماس کے مطابق یہی بکھراؤ قرۃ العین حیدر کے ہاں نظر آتا ہے۔ تقسیم ہند صرف زمین کا بٹوارا نہیں بلکہ انسان کی شخصیت کئی حصوں میں تقسیم ہو گئی۔ ایک ''بے دخلی'' کے ساتھ ''شرف قبولیت سے محرومی'' کا سامنا تھا۔

آپ ساری کیوں پہنتی ہیں۔ کم از کم پارٹیوں میں تو گرارہ (غرارہ) سوٹ پہنا کیجیے۔ کیا آپ بنگالی ہیں؟ جی نہیں میں ملک کے مغربی حصے کی باشندہ ہوں۔ اچھا تو آپ مہاجر ہیں۔ انہوں نے حقارت سے کہا اور آگے چلی گئیں۔ [153]

جب زمین آسمان ہی اپنے نہ رہے تو اس نے انسانی شخصیت کو داخلی و خارجی سطح پر بکھیرا۔ یہی زمین سے بے دخلی اور بکھراؤ اس افسانے کا موضوع بنی۔

''فوٹو گرافر'' اگرچہ ایک مختصر افسانہ ہے مگر اپنے تاثر کے اعتبار سے معنی ومفہوم کی ایک دنیا آباد کیے ہوئے ہے۔ افسانے میں جس المیے کی طرف اشارہ ہے وہ وقت کا ظالم تسلسل ہے جو مکاں سے بے

نیاز اپنی چال چلتا ہے اور راستے میں آنے والی ہر چیز کو فنا سے دور کرتا چلا جاتا ہے۔ مصنفہ نے اس المیے کے ذریعے وقت کے جبر اور فنا کے تصور کو تخلیقی سطح پر پیش کیا ہے۔ یوں افسانہ اپنی تمام تر سادگی کے باوجود گہرا فلسفیانہ رنگ لیے ہوئے ہے:

> کیونکہ ہم جہاں جاتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے، ہم جہاں ٹھہرتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے، فنا مسلسل ہماری ہم سفر ہے۔[154]

افسانے کا سب سے اہم اور جاندار کردار فوٹو گرافر کا ہے اور یہی افسانے کا مرکزی کردار بھی ہے۔ اس کردار کو بنانے میں قرۃ العین حیدر نے فنکاری سے کام لیا ہے۔ افسانے میں اس کا تعارف قاری سے یوں ہوتا ہے:

> پھاٹک کے نزدیک والرس کی ایسی مونچھوں والا ایک فوٹو گرافر اپنا ساز و سامان پھیلائے ایک ٹین کی کرسی پر چپ چاپ بیٹھا رہتا ہے۔[155]
>
> فوٹو گرافر مدتوں سے یہاں موجود ہے، نجانے کہیں اور جا کر اپنی دکان کیوں نہیں سجاتا، لیکن وہ اس قصبے کا باشندہ ہے، اپنی جھیل اور اپنی پہاڑی چھوڑ کا کہاں جائے؟ اس پھاٹک کی پلیا پر بیٹھے بیٹھے اس نے بدلتی دنیا کے رنگا رنگ تماشے دیکھے ہیں۔[156]

فوٹو گرافر کا یہ تعارف اس کردار کے ساتھ خود قرۃ العین حیدر کی فنی و فکری نقطہ نظر کی وضاحت کرتا ہے۔ اپنی جڑوں کی تلاش، دھرتی سے محبت، اپنی تہذیب اور تاریخ کا حوالہ اور ماضی کے ساتھ ایک تخلیقی رشتے کی از سر نو تشکیل، یہ سبھی اس کردار میں منعکس ہوتا ہے۔ فوٹو گرافر کا کیمرہ بھی خاموش کردار کے طور پر نظر آتا ہے۔ یہ کیمرہ زندگی کے بدلتے رنگوں کا گواہ اور خوبصورت آوازوں کا سامع ہے مگر وقت کے جبر کے ہاتھوں وہ بھی بے بس ہے۔

> فوٹو گرافر کے کیمرے کی آنکھ یہ سب کچھ دیکھتی ہے اور خاموش رہتی ہے۔[157]
>
> اس کا کیمرہ آنکھ رکھتا ہے مگر سماعت سے عاری ہے۔[158]

زندگی کے ہنگاموں میں فوٹو گرافر کا خاموش اور ساعت سے عاری کیمرہ اس جبریت کی طرف اشارہ ہے جو وقت کے تسلسل کی دین ہے۔ اپنی دھرتی سے محبت کرنے والا فوٹو گرافر درحقیقت قرۃ العین حیدر کی تہذیبی و تاریخی فکر کا تسلسل ہے۔ یہ کہانی ہے ایک عدم سے دوسرے عدم تک، ایک فنا سے دوسری فنا کے سفر کی۔

زندگی انسانوں کو کھا گئی ---
صرف کاکروچ باقی رہ جائیں گے۔[159]

''آوارہ گرد'' کا اسلوب سادہ بیانیہ ہے۔ صیغہ واحد متکلم میں قرۃ العین حیدر ہمیں یہ کہانی سناتی ہیں۔ بنیادی طور پر افسانے کے دو بنیادی کردار ہیں ایک خود مصنفہ اور دوسرا ''اوٹو کروگر''۔ اوٹو جرمن ہے اور جنگ عظیم دوم کا زخم خوردہ ہے۔ مصنفہ ہندوستانی ہے اور تقسیم کے المیے سے دوچار ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ان دونوں کے انفرادی تجربات سے زندگی اور انسانوں کے بارے میں آفاقی سچائی اخذ کی ہے۔ یہ دونوں کردار تاریخ کے ان کرداروں کی علامات ہیں جنہوں نے انسان کی اس اجتماعی حیثیت کو کبھی قبول نہیں کیا جس نے درندگی اور وحشت کا روپ دھار کر انسان کی تذلیل کی بلکہ انفرادی سطح پر رہتے ہوئے اپنی انسانیت اور حساس و نیک طبیعت کی وجہ سے دکھ اور کرب جھیلے او دوسرے انسانوں کے دکھوں کا مداوا کرنے کی کوشش کی۔ یہ وہ لوگ ہیں جو انسان کو محض انسان کی حیثیت سے دیکھنا چاہتے ہیں، کسی قوم، مذہب یا نسل کے حوالے سے نہیں۔

کیا یہ عجیب بات نہیں کہ انسان انفرادی طور پر اس قدر سیدھا سادہ اور نیک ہے
اور اجتماعی حیثیت میں درندہ بن جاتا ہے۔[160]

اگرچہ افسانے کا مرکزی کردار ''اوٹو کروگر'' ہے تاہم افسانے کا مرکزی موضوع جنگ ہے اور یہی اس کا مرکزی غیر مرئی کردار ہے جو ساری صورتحال اور فضا پر نہ صرف گرفت رکھتا ہے بلکہ اسے اپنے تحت لیے چلتا ہے۔

قرۃ العین کا آخری مجموعہ ''روشنی کی رفتار'' ہے۔ جس کے بیشتر افسانے علامتی و اساطیری مفہوم

کے حامل ہیں۔ قرۃ العین حیدر ایک بہت بڑے انسانی دائرے میں (جس میں زمان و مکان کی حد بندیاں ٹوٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں) انسان کو لاحق آشوب، درپیش سوالات اور کسی عالمگیر تہذیب کی تلاش کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنانا چاہتی ہیں (161)۔ اس بات کا ثبوت ان کے وہ افسانے ہیں جس میں انہوں نے ایک بڑے دائرے میں پرانی تہذیبوں کی اساطیر کے آئینے میں اپنے عصر کو دیکھا ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ان کا کوئی افسانہ ہندی اساطیر سے اپنا مواد نہیں لیتا بلکہ وہ وسیع انسانی دائرے میں بنی اسرائیل، قدیم مصر، وسط ایشیائی متصوفانہ روایات، انجیلی روایات اور کربلا کی روحانی فضا سے اپنا تعلق جوڑتی ہیں (162)۔ اردو افسانے میں اسطوری عناصر کی کارفرمائی سے دلچسپی رکھنے والے نقاد مہدی جعفر نے اس عمل کی بڑی اچھی توضیح کی ہے:

> قرۃ العین حیدر کے یہاں تاریخیت ہے۔ جس میں دیومالائی درز کھل جاتا ہے ایسا لگتا ہے جیسے تاریخی شعور کے نیچے کا تہہ خانہ دیو مالائی سرحد سے جڑا ہوا ہے۔[163]

''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی'' وسط ایشیا کی متصوفانہ روایت سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے۔ بیکتاشی سلسلے کے بزرگ جو عام انسانی سطح سے اوپر اٹھ کر ماورائی لبادہ اوڑھ چکے ہیں۔ یہ الوہیت کے درجے پر پہنچے ہوئے بزرگ اپنی ریاضت کے بل بوتے پر خود کو فوق البشری کے درجے پر پہنچا چکے ہیں۔ لیکن کیا فوق البشری کے درجے پر پہنچ کر بھی وہ اس آشوب سے، تقدیر کے فیصلوں سے، عام انسانی بے بسی سے، موت سے، بیماری سے چھٹکارا پا سکے۔ فوق البشر دو سطحوں پر زندگی گزارتا ہے۔ ایک سطح ماورائی اور دوسری سطح عام زمینی حقائق کی حامل۔ بلاشبہ یہ افسانہ تصوف کی روایت کے تناظر میں انسان کی وجودی صورتحال کو سمجھنے میں بہت معاونت کرتا ہے۔ ایک قابل ذکر چیز یہ بھی ہے کہ صبر، توکل اور قناعت جیسی اعلیٰ روحانی اقدار پر ایمان اقدار کی شکستگی کے باوجود قائم رہتا ہے۔ افسانے کی متکلم راوی بھی تلاش کے سفر پر نکلی ہوئی ہے۔ کوہِ ارادت اور فاختہ کا حوالہ اساطیری بنیادوں کا مضبوط بناتے ہیں:

> تو کیا دیکھتی ہوں کہ ایک چوکور کمرا ہے جس کا فرش چوبی ہے اور چھت نیچی۔ جس کے شہتیر سیاہ رنگ کے ہیں، فرش پر ایک آذربائیجانی غالیچے پر دو ہم شکل درویش

آمنے سامنے خاموش بیٹھے ہیں۔ ایک کونے میں چینی کا ایک فرنچ سٹوو رکھا ہے جس پر گلاب کے پھول بنے ہیں۔ شہتیر سے ایک طنبورہ آویزاں ہے اور فرش پر ایک نے رکھی ہے کہ مولانا جلال الدین رومی کی روحانی بانسری کی نمائندہ ہے۔[164]

المصطفیٰ اکثر بھوکے رہنے کی وجہ سے اپنے پیٹ پر پتھر باندھے رہتے تھے اور بیک تاشی فقراء اس سنت رسول کی پیروی کرتے ہیں۔ درویش نے بیک تاشی طریقت کی ایک رسم شروع کی۔ اس نے پٹکے کی گرہ باندھی اور کھولی اور دہرایا ''میں شر کو باندھتا اور خیر کو کھولتا ہوں، میں جہالت کو باندھتا اور خوفِ الٰہی کو کھولتا ہوں، طمع کو باندھتا اور فیاضی کو کھولتا ہوں، میں عجز و انکساری کی درانتی سے پرہیزگاری کی فصل کاٹتا ہوں۔ میں خود آگہی میں بوڑھا ہوتا ہوں اور صبر کے تنور میں اپنی روٹی پکاتا ہوں۔[165]

اور اس مقام پر میرا راگ ختم ہوا، اے دنیاؤ،اب رخصت ہو اور واپس جاؤ۔ مولانا جلال الدین رومی نے کہا اور نے ہاتھ سے رکھ دی۔[166]

قرۃ العین حیدر نے اس افسانے میں زمان و مکان کی حدود کو توڑ کر اسطوری جہات کو دریافت کیا ہے۔

''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' وسطِ یورپ کی مسیحی روایات سے جنم لینے والا افسانہ ہے۔ بائبل کی اساطیر کے تناظر میں کہانی جنم لیتی ہے:

سب سے پہلے میں رب الارباب اور عیسیٰ ابن اللہ کی حمد و ثنا کرتی ہوں جس نے مجھے مردوں میں سے جگایا اور اب دوبارہ روزِ محشر تک سلانے والا ہے اور اپنے کردہ اور ناکردہ گناہوں کا اقرار کرتی ہوں اور بخشش کی طالب ہوں، خدائے قدوس تو خوب واقف ہے میں لاعلم تھی کہ یہ کونسی صدی ہے، کونسا سال، کونسا مہینہ اور دن، میں اپنے کھلے تابوت میں خوابیدہ تھی، جب کسی فرشتے کا روپہلا پر میری ہڈیوں

سے ٹکرایا اور میں اٹھ بیٹھی۔ [167]

اب جو عورت جاگی ہے، افسانے میں ان کی موجودہ زندگی سے اہم وہ تاریخ ہے جس میں کبھی وہ زندہ تھے اور جس کی وہ عینی شاہد تھی۔ اور پھر یہ سوال کہ دنیا اپنی تمام تر ترقی کے باوجود کس قدر ''ترقی یافتہ'' ہوئی ہے یہاں ترقی پر نہیں، ترقی کرنے پر طنز کیا گیا ہے۔ ولی عورت اور اس کے ساتھی کے اعترافات بے حد دلچسپ ہیں:

> نہیں، سنو تو، اچھا شروع سے بتاتی ہوں تمہیں معلوم تو ہو گا، ہم بازنطینی کتنے شاندار لوگ تھے۔ قسطنطنیہ سرکاری طور پر روم ثانی کہلاتا تھا، جسٹنین نے کلیسائے سانتا صوفیہ تعمیر کرنے کے بعد کہا تھا ـــ خداوند ـــ میں میرے بادشاہ سلیمان سے بازی لے گیا جسٹنین، تھیوسوڈیس اور آرکیڈیس کے دور کے علوم و فنون، اولمپک کھیل اور ہمارا لاثانی آرٹ ـــ [168]

اس افسانے میں بھی زمان و مکان کی حدود کو چھوڑ کر افسانے میں اسطوری جہت پیدا کی گئی ہے۔

''یہ غازی یہ تیرے پُراسرار بندے'' میں عصری صورتحال کو کربلا کے رمزی استعارے میں یوں ملایا ہے کہ ہر زمین کربلا دکھائی دیتی ہے۔ یوں اسطوری جہت کی شمولیت سے افسانہ بامعنی ہو گیا ہے۔ انسان جب سے اس دنیا میں آیا ہے قربانی کے لامتناہی سلسلے سے گزر رہا ہے۔ قربان ہونے والا بھی انسان ہے، قربان کرنے والا بھی۔ ہابیل اور قابیل کی لڑائی کربلا میں ختم نہیں ہوئی۔ نصرت الدین امام قلی اور تمارا گرین برگ فیلڈنگ جو ایک دوسرے کو اپنا تعارف کراتے ہوئے اس بات پر ہنس پڑتے ہیں کہ ''اولادِ آدم کا شجرہ بہت گنجلک ہے'' [169] اسی عصری کربلا کے کردار ہیں:

> پھر ایک لرزہ خیز چیخ بلند ہوئی۔ ''العطش''
> اچانک سورج کی روشنی بہت تیز ہو گئی، تباہ شدہ خیمہ گاہ
> اب صاف بہت قریب
> نظر آ رہی تھی
> ''آج خیمہ گاہوں پر پھر بمباری کی گئی ہے''
> جرمن نیوز کاسٹر نے کہا۔ [171]

''روشنی کی رفتار'' میں بھی وہی موضوع اور تکنیک ہے جو پچھلے افسانوں میں نظر آتی ہے۔ افسانے میں عصری صورتحال کا موازنہ بے حد دلچسپ اور گہرے طنز کا حامل ہے۔ افسانے میں عبرانی اساطیر، مصری اساطیر اور ہم عصر صورتحال کو بہت خوبصورتی سے جوڑا گیا ہے۔ ایک جگہ پر جدید دور کی دحشت و بربریت پر بہت گہرا طنز کیا گیا ہے:

> بتاؤ مجھ سے سوا تین ہزار سال بعد تم کتنی متمدن ہو ......؟ ہم بنی اسرائیل پر ظلم ڈھاتے تھے اور اشوریہ سے لڑتے تھے تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار محبت سے رہتے ہو، ہمارے فراعنہ ستم پیشہ تھے، تمہارے حکمران فرشتے ہیں ......تمہارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات ......'' وہسکی کا گلاس میز پر پٹخ کر زور سے ہنسا ''تمہاری دیومالائیں، نظریہ تثلیث، روحانیت، یہ، وہ، سب عین سائنٹفک ہیں، تمہاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی ہیں۔ تمہارا نیوکلیئر بم بھی خالص انسان دوستی ہے...... ہے نا......؟ تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے۔[171]

مصری اور عبرانی اساطیر کی جھلکیاں قدیم زمانے کے پس منظر کو واضح کرتی ہیں:

> اتوم ...... رب الشمس ...... خالقِ اکبر تاہ ...... سارے جانداروں کے دلوں میں موجود تاہ ...... جو سوچتا ہے سو ہوتا ہے، اپنے کلمے سے اس نے کائنات کی تخلیق کی ......تاہ تانیں ......بجرے پر سوار خپری ...... اتوم ...... خالق جن و بشر ...... ان داتا جس نے اقوامِ عالم کی تفریق ان کی رنگت سے کی۔ جس کی محبت میں نیل رواں ...... رحیم و کریم ...... خدائے واحد ...... دریا کی مچھلی اور آسمان کے پرندے کو زندہ رکھنے والے ...... کیڑوں اور بھنگوں کے پالن ہار
>
> آمون ...... آتون ہراختے
>
> میرے اوپر جگمگاتا تارہ ...... تیرے سوا کوئی دوسرا خدا نہیں۔[172]

''آئینہ فروش شہر کوراں'' میں بھی ماضی کے اندر اترنے کا تجربہ موجود ہے۔ انبیائے بنی اسرائیل کے مصائب کے بیان نے افسانے کے اندر وہ فضا پیدا کردی ہے جو عہد نامہ قدیم میں موجود ہے۔ قرآن مجید، انجیل اور توریت کے قصص کو بیانیہ انداز میں ایک ترتیب کے ساتھ المیہ لے اور الہامی کتب کے

اسلوب میں ڈھال دیا گیا ہے۔ قدیم انسان کی وحشت و بربریت اور آسمانی عذابوں کی کہانی بیان کرتے ہوئے جدید دور بھی قرۃ العین حیدر کے ذہن سے الگ نہیں ہو سکا۔ اس افسانے کی زبان بلاشبہ ایک زندہ جمالیاتی تجربہ ہے۔

> اور قوم عاد اور ہود پیغمبر۔ اور ساتویں زمین پر ایک ہوا ہے نام اس کا ریح العقیم ہے۔ ستر ہزار زنجیروں سے اس کو باندھ رکھا گیا ہے اور ستر ہزار فرشتے اس پر محافظ ہیں۔ جب روزِ قیامت وہ ہوا چھوڑی جاوے گی پہاڑوں کو مانند ریزہ ابریشم کے اڑا دیوے گی، اسی ہوا نے ظالم قوم عاد کو برباد کیا ...... بعدہ صالح پیغمبر کو قومِ ثمود پر ...... بعد اس کے فرشتوں نے شہرستان لوط کا قصد کیا۔ حضرت ابراہیم نے کہا میں بھی تمہارے ساتھ چلوں؟ انہوں نے کہا ہمارے ساتھ مت آئیو۔ ہم اس شہر کے لوگوں کو ہلاک کرنے جاتے ہیں، عذاب کو دیکھنے کی تم میں طاقت نہ ہوگی۔[173]

''قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے'' میں ایک اسلامی انقلاب کے نام پر ہونے والے ظلم و ستم کو میرانیس کے مراثی کی فضا کے ساتھ مربوط کر کے دکھایا گیا ہے جس سے افسانے کے اندر بے پناہ المیہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ بظاہر بے ربط انداز ہے لیکن اس بے ربطی کے اندر ایک نظام نسبتی موجود ہے جس نے کہانی کو پر اثر بنا دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس افسانے کو عالم آشوب قرار دیا ہے۔[174]

> بولا نہ جب کوئی تو ہوا غم زیادہ تر۔ دیوار پکڑے پکڑے گئی وہ قریب در پٹ کو ہلا ہلا کے پکاری وہ نوحہ گر۔ دربانو جاگتے ہو کہ سوئے ہو بے خبر ...... بے کس ہوں تشنہ لب ہوں فلک کی ستائی ہوں۔ کچھ تجھ سے اپنا حال میں کہنے کو آئی ہوں ...... چھوٹے سے سن میں قیدی زندان شام ہوں ...... میں دخترِ حسین علیہ السلام ہوں ...... کہتی نہیں میں یہ کہ کرو قید سے رہا ...... چھٹ جائیں گے کبھی کہ اسیروں کا ہے خدا ...... کھانے کو کچھ طلب ہے نہ پانی کی التجا ...... ہاں قفل کھول دو گے تو دوں گی تمھیں دعا ...... جائیں گے ہم کہاں کہ تمہارے حوالے ہیں ...... بابا حسین آج کی شب آنے والے ہیں۔[175]

اس رثائی فضا نے اساطیری جہت کو بھی المیہ میں ڈھال دیا ہے۔ ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان نے قرۃ العین حیدر کے فن کے اس پہلو کو سراہتے ہوئے لکھا ہے:

> وہ اساطیری قصوں، روایات، عقائد، توہمات اور حکایات کے ذریعے ہماری تہذیبی جڑوں کی تلاش کرتی ہیں اور موجودہ تہذیب جو ان روایات سے کٹ کر رہ گئی ہے اس کی بے زمینی پر تنقید کرتی ہیں۔[176]

ڈاکٹر قاضی عابد کے خیال میں:

> قرۃ العین حیدر نے اساطیری سیاق و سباق والے افسانے کم لکھے ہیں لیکن جو افسانے اس سیاق و سباق کے حامل ہیں وہ انکے اعلیٰ ترین افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔[177]

اکثر نقادوں نے منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کو جدید افسانے کا نقطہ آغاز کہا ہے۔ اس سلسلے میں بعض نقاد قرۃ العین حیدر کے اولین مجموعے ''ستاروں سے آگے'' کا نام بھی لیتے ہیں۔ اس ضمن میں ''ستاروں سے آگے'' ''رقص شرر'' اور ''جہاں کارواں ٹھہرا تھا'' قابل ذکر افسانے ہیں۔ ان کے بعض افسانوں میں تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں۔ ''یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے'' کے اختتام میں افسانے کے مرکزی کردار تمارا کی ایک غیر متوقع حادثے کے بعد ذہنی کیفیات کو تجریدی انداز میں لیکن موثر پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اپنے دوست ڈاکٹر نصیرالدین کے ایک طیارہ پر دستی بم پھینکنے، مشین گن سے حملہ کرنے اور پھر ایک دستی بم سے خود کو ہلاک کرنے کی خبر اور پھر ٹی وی پر اس مسخ شدہ لاش کا کلوز اپ دیکھنے کے بعد تمارا کی حالت دگرگوں ہوگئی۔ نیم بیہوشی کے عالم میں پلنگ پر پڑی رہی۔ اس کے دماغ میں متواتر اور مسلسل عجیب و غریب تصویریں گھومتی رہیں جیسے انسان کو سرسام یا ہائی بلڈ پریشر کے حملے کے دوران انوکھے نظارے دکھائی دیتے ہیں۔ یہی نہیں اسے عجیب و غریب خوفناک آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں لیکن اس از خود رفتگی کی کیفیت میں بھی جانے کیوں اسے یہ احساس ہوتا رہا کہ جیسے وہ اشیاء کو ان کے اصل بنیادی روپ میں دیکھ رہی ہو۔ بہرحال اس عالم میں اس پر جو کچھ بیتی، اس کے تجریدی بیان میں افسانہ نگار نے بھرپور فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کوعورت کے حوالے سے دیکھا جائے تو ان کا موضوع زمان و مکان کے تناظر میں عورت کا مقدر ہے۔عورت کی وفا، سپردگی، قربانی، ایثار اور گم گشتگی، فریبِ محبت،عورت کی روح کے وہ انداز ہیں جو زمان و مکان سے ماورا محبت کی تلاش میں ازل سے ابد تک زماں نوردی کر رہی ہے۔اس کا محبوب مرد اپنی زیست کا ابدی گرفتار اور ابدی بے وفا ہے۔[178]

عورت کے ازلی بدقسمت کردار کی نمائندگی گریسی (''یاد کی اک دھنک جلے'')، کارمن، فلورا، چھمی بیگم (حسب نسب)،منظور النساء (ہاؤسنگ سوسائٹی) ثریا ہیں۔قرۃ العین کے نزدیک یہ عورت ہی ہے جو بھائی کے لیے کڑھتی ہے، باپ کی فکر کرتی ہے اور اولاد کے دکھ سہتی ہے۔قرۃ العین حیدر کے کردار وقت سے مفاہمت نہیں کرتے بلکہ اس کی راہ میں گم ہو جاتے ہیں۔کچھ ایسے ہیں جو معجزوں اور کرامتوں کی امید پر زندہ رہتے ہیں۔مثلاً مس کانتا (فنکار)، ڈاکٹر زبیدہ صدیقی (ڈالن والا)، گریسی (یاد کی اک دھنک جلے) وغیرہ۔کچھ کردار ایسے بھی ہیں جو وقت سے مصالحت کرنا سیکھ جاتے ہیں۔ان میں چھمی بیگم (حسب نسب)، تنویر فاطمہ (فصل گل آئی یا اجل آئی) کنول کماری، کشوری، گھیم دتی (جلا وطن) وغیرہ۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ان کے بیشتر افسانوں کا مرکزی کردار عورت ہی ہے۔مردوں کے کردار ذیلی اور معاون ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے کرداروں میں حاضر کے آشوب کی قبولیت کا رجحان بھی ملتا ہے۔ وہ گزرے ہوئے وقت کو یاد کرتے ہیں تو اس لیے کہ اسی بہانے حاضر کے خساروں کو یاد دلاسکیں۔ وقت کے گرداب میں انہوں نے کیا کھویا ہے اور کیا پایا ہے اس کا کچھ حساب کرسکیں۔ ڈاکٹر شمیم حنفی کے مطابق:

> یہ کردار نہ تو مراجعت کے طلب گار ہیں نہ انقلابی مگر بہت حساس ہیں۔ایک رفتار پیما کی طرح، ان کی حیثیت ایسے نازک آلوں کی سی ہے جو موسم کی تبدیلی اور وقت کے ایک منطقے میں درجہ حرارت کے اتار چڑھاؤ کی خبر دیتے رہتے ہیں ایک نیم فلسفیانہ لاتعلقی کے ساتھ۔[179]

اس کی چند مثالیں دیکھیے:

جب کوٹھی کا شمالی قطعہ فروخت کیا گیا مرزا گڑگڑی پیوند خاک ہو چکے تھے۔ کوٹھی کا نصف احاطہ خرید کر اس کے نئے مالک نے ملٹی سٹوری اپارٹمنٹ بلاک بنوانا شروع کر دیا۔ پچھلے دو تین مہینے سے کمپاؤنڈ میں دن بھر ہنگامہ رہتا۔ اینٹوں کے ٹرک، راج مزدوروں کا غل، اجنبی چہروں کا ہجوم۔ بیرونی برآمدے کے آدھے حصے کے علاوہ بیٹھنے کے لیے اب اور کوئی جگہ باقی نہیں رہی تھی۔ بحالت مجبوری دونوں باپ بیٹا وہیں کرسیاں ڈالے بیٹھے رہتے۔ (دلربا) [180]

شہرزاد کی پرچھائیں ساکت ہو گئی۔ رات آدھی سے زیادہ گزر چکی تھی۔ آتشدان کے شعلے مدھم پڑ گئے۔ کمرے میں اب صرف دیوار پر لگا ہوا الیکٹرک کلاک روشن تھا۔ میں نے نظریں اٹھا کر اسے دیکھا۔ کلاک کا روشن چہرہ جو صرف وقت بتاتا رہتا ہے، بے رحمی، بے تعلقی، بے نیازی کے ساتھ، اس کو ذرہ بھر پروا نہیں کہ سارا وقت تم پر کیا بیت رہی ہے۔ (چائے کے باغ) [181]

بڑی لڑکی نے گانا شروع کر دیا ہے: ''سفر ہے دشوار ......سفر ہے دشوار ......خواب کب تک ...... بہت بڑی منزل عدم ہے ......
لنگڑی بچی مصرع ثانی اٹھاتی ہے: ''نسیم جاگو ......نسیم جاگو ...... کمر کو باندھو، اٹھاؤ بستر کہ رات کم ہے ......
سامعین سر ہلا ہلا کر جھوم رہے ہیں
''جوانی وحسن، جاہ و دولت، یہ چند انفاس کے ہیں جھگڑے ...... اپاہج بچی بڑی محنت سے بڑی بہن کا ساتھ دیتی ہے
''اجل ہے استادہ دست بستہ، نوید رخصت ہر ایک دم ہے ...... بسانِ دستِ سوال سائل تہی ہوں ہر ایک مدعا سے ......'' بڑی لڑکی شین قاف سے درست، نہایت سلیقے سے گا رہی ہے۔ (اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو) [182]

اری سیتا ...... کہاں گھومتی پھرے باولی سی باہر آ جا اندر بڑی سیلن ہے ......! دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا۔ وقت کا حساب کوئی نہیں لگا سکا ہے۔ تجھ

کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ..........سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات۔
دن اور رات کا حساب ...... زندگی کوئی تمہاری ڈوکومنٹری فلم ہے کہ لے کے ساری
زندگی لونگ شاٹ کلوزاپ میں سمیٹ دو۔ بلقیس نے ایک مرتبہ صولت سے کہا تھا
سلسلہ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ۔'' (سیتا ہرن) 183

وقت کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر کا فن اردو فکشن کی اس بلندی پر پہنچ جاتا ہے۔ جہاں کوئی دوسرا ان کا مقابل نہیں ہے۔ وہ اردو کی پہلی ادیبہ ہیں جنہوں نے براہ راست انگریزی ادب کے ساتھ ساتھ جدید ترین ہیئتی تجربوں سے استفادہ کیا۔شعور کی رو، ورجینیا وولف، نفسیات، جارج ایلیٹ، عصری حسیت، آفاقی تناظر اور تاریخ کا شعور ان کے فن کے خدوخال بناتے ہیں۔ اس فن کی مدد سے انہوں نے عورت کے کردار کو بھی طویل صدیوں کے تناظر میں اور پھر اپنے خاص ماحول کے پس منظر میں دیکھا۔ عورتوں سے ہمدردی اور ان کی نمائندگی کے جس فن کا آغاز راشدالخیری سے ہوا تھا، وہ قرۃ العین حیدر کے ہاں پہنچ کر انتہائی پیچیدہ اور بالیدہ صورت اختیار کر گیا ہے اور عورت کی سوچ کائناتی فکر کا حصہ بن جاتی ہے۔ قرۃ العین حیدر تک عورت کے شوخ رنگ روپ افسانے کی دنیا میں پیش کیے جا چکے تھے۔ بقول ڈاکٹر علی احمد فاطمی:

اگر عورت کے اتنے تہذیبی رنگ روپ نہ ہوتے تو شاید قرۃ العین حیدر ہندوستان کی اس عورت کو تاریخ و تہذیب کے حوالے سے بین الاقوامی سطح پر کھڑا کرنے میں کامیاب نہ ہو پاتیں۔ چمپا سے لے کر چاندنی بیگم کے حوالے سے ہندوستان کی سنسکرت کو نہ کھنگال پاتیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے فکر و فلسفے اور زور قلم سے عورت کے کردار کو ایک وقار عطا کیا اور اسے زندہ جاوید کیا۔ ذات پات اور زمان و مکان کی ساری حدیں توڑ دیں۔ 184

اس تمام جائزے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کے اسلوب، فن اور تکنیک میں کثیر الجہتی پائی جاتی ہے جو دوسرے فنکاروں کے لیے ناقابل تقلید ہے۔ نیز ان کی کم آمیزی، کم گوئی اور مشکل پسندی نے ان کی انفرادیت کو اور نمایاں کر دیا اس لیے کہا جاتا ہے کہ اپنے اسلوب کی خالق و خاتم وہی ہیں۔

x۔ ممتاز مفتی

ممتاز مفتی اُردو افسانے کا ایک اہم نام ہے ۔ ادب کے میدان میں مفتی کی خصوصی دلچسپی فکشن کے مطالعے میں پیدا ہوئی۔ فرانسیسی، انگریزی، امریکی اور روسی فکشن کی شاہکار تخلیقات کا انہوں نے بطور خاص مطالعہ کیا تا ہم دوستوفسکی جیسے فکشن رائٹر نے مفتی کی توجہ بطور خاص اپنی طرف مبذول کی۔ ممتاز مفتی کے مطابق ادبی دُنیا، لاہور کے ایڈیٹر منصور احمد کا خط ان کے لکھنے کے سلسلے میں فیصلہ کُن محرک ثابت ہوا، اُنہوں نے سالنامے کے لیے کہانی لکھنے کی دعوت دی تھی۔ ان کے اپنے الفاظ میں ''یہ عام سا خط، میری زندگی میں ایٹمی دھماکا بن گیا۔''185

ممتاز مفتی کا پہلا افسانہ ''جھکی جھکی آنکھیں'' 1936ء میں ''ادبی دُنیا میں شائع ہوا۔ مفتی کے آٹھ افسانوی مجموعے ہیں جن میں 135 افسانے 53 برس کے طویل عرصے میں تحریر کیے گئے۔ جبکہ ''مفتیانے'' کے نام سے افسانوی کُلیات بھی 1989ء میں شائع ہوا۔ ممتاز مفتی کا شخصی خاکا لکھتے ہوئے محمد یونس بٹ نے اگرچہ یہ بات مذاق میں کہی تاہم حقیقت کا درجہ رکھتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''جتنا اس نے لکھا اتنا تو ہمارے ادیب پڑھتے بھی نہیں۔'' 186

ممتاز مُفتی نے اپنے افسانوں میں تکنیکی آلات کو خوب استعمال کیا ہے۔ ان کے بارے میں نصرت منیر شیخ کہتی ہیں:

> وہ اپنی کہانی میں قاری کو بڑی چابکدستی سے متوجہ کرنا جانتا ہے۔ اس نے نفسیات کو اندر سے نکال کر باہر سڑک پر لانے کا کام اُردو افسانے میں اس دور میں کیا جب اُردو میں لکھنے والے انسانی شعور کی پیچ در پیچ گتھیوں کی طرف ابھی متوجہ نہیں ہوئے تھے۔ اُردو افسانہ اس دور میں اجتماعی شعور اور اجتماعی ماحول کے کسی نہ کسی پہلو کو چھوتا تھا۔ مگر فرد بحثیت فرد کیا شے ہے؟ اس کے معاشرتی رشتوں پر اس کی ذات کیونکر اثر انداز ہوتی ہے۔ شخصیت کی تعمیر میں لاشعور کیونکر در آتا ہے۔ شخصیت کی تعمیر کیونکر ہوتی ہے۔۔۔ فرد اور اس کی شخصیت کے تمام پہلو مفتی کے فن کا حصہ بنے اور اُردو افسانے میں تحلیل نفسی، جنسی گھٹن،

جنسی محرومیاں، جنسی تلذذ اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل پہلی مرتبہ ادب سے روشناس ہوئے۔[187]

ممتاز مفتی ایک کاریگر افسانہ نگار ہیں ان کے ہاں موضوع بھی ہے اور تکنیک بھی۔ اُنھوں نے شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے لاشعور اور تحت الشعور کے وہ منظر پیش کیے جو ان کے فنی لحاظ سے یکتائے روزگار ہونے پر دال ہیں۔

عصمت چغتائی اور حسن عسکری کی نسبت ممتاز مفتی نے بیرونی اثرات کا اثر کم لیا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ واقعات اور کرداروں کا انتخاب اپنے ماحول سے کرتے ہیں کیونکہ معمولی کرداروں کی خصوصیات کا اطلاق اپنے معاشرے کے کرداروں پر کرنے سے محض ایک بیمار جنسیت ہاتھ آتی ہے۔

اسلوب کے اعتبار سے ممتاز مفتی کا شمار حقیقت نگاروں میں ہوتا ہے لیکن ان کی حقیقت نگاری نفسیاتی حقیقت نگاری ہے۔ ''اَن کہی'' کے دیباچے میں ممتاز مفتی نے اپنے مخصوص رُجحان اور تکنیک کے بارے میں لکھا ہے:

> اس مجموعے کی بیشتر کہانیوں میں نفسِ لاشعور کے کسی نہ کسی پہلو کے اظہار کی کوشش کی گئی ہے اور نفسِ لاشعور کا اظہار ہی میرے مصنف بننے کا جواز یا بہانہ ہے۔ یہ موضوع ایک بیحد اُلجھا ہوا بکھیڑا ہے، بہر حال اگر میں ''نفسِ لاشعور'' کے ''ابو الہول'' کے پُر اسرار تبسم کی جھلک نہیں دکھا سکا تو بھی مجھے تسکین ہے کہ میں نے اس اہم اور دقیق موضوع پر لکھنے کی جرات اور کوشش کی، چاہے یہ کوشش کیسی ہی ناکام کیوں نہ ہو کیونکہ مجھے اُمید ہے کہ شاید یہ کوشش اک اشارے کا کام کرے اور کسی بہتر فنکار کو اس موضوع پر لکھنے پر اکسائے اور اک دن ہمیں نفسِ لاشعور کی پُر اسرار مگر رنگین جھلک دیکھنا نصیب ہو۔[188]

''اَن کہی'' کے دیباچے میں مفتی نے اپنی جس کاوشِ فکر اور کوشش کا اظہار کیا ہے وہ اُن کے تمام افسانوں میں ملتی ہے۔ اصل میں ممتاز مفتی نے ابتدا ہی سے اپنے لیے ایک راہ منتخب کی جس کا اُنھوں نے

''اَن کہی'' کے دیباچے میں اظہار کیا ہے کہ نفس لاشعور کا اظہار ہی ان کے مصنف بننے کا بہانہ ہے۔ لاشعور کا اظہار، فرد کے کچلے ہوئے احساسات اور نفسیاتی پیچیدگیاں جیسے رُجحانات ان کے ہاں فرائیڈ، ایڈلر، ژونگ اور دیگر ماہرین نفسیات کے مطالعے کی وجہ سے آئے۔ مفتی کو فرائیڈ کی جس کتاب نے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ "PSYCHOLOGY OF EVERY DAY LIFE" ہے صرف مفتی ہی پر نہیں بلکہ بیسویں صدی کے پورے ادب پر فرائڈ کا گہرا اثر ہے۔ حسن عسکری نے فرائڈ کے سلسلے میں لکھا ہے:

> بیسوی صدی کے ادب پر فرائڈ کا اتنا گہرا اثر ہے کہ اس معاملہ میں گذشتہ پچاس سال کا کوئی دوسرا مفکر اس کی برابری نہیں کر سکتا، فرائڈ نے بیسویں صدی کے ادیبوں کو ایک طرز احساس، بلکہ زندگی کو تجربہ میں لانے کا ایک خاص اسلوب بخشا ہے۔ اس سے بڑی بات کسی مفکر کے بارے میں اور کیا کہی جا سکتی ہے...... اگر فرائڈ نہ ہوتا تو جوائیس نہ ہوتا، کافکا نہ ہوتا ......[189]

حسن عسکری کی بات صحیح ہے واقعی اگر فرائڈ نہ ہوتا تو جوائیس نہ ہوتا، کافکا نہ ہوتا اور تو اور ممتاز مفتی بھی نہ ہوتا۔ یقیناً اوروں نے بھی فرائڈ کو پڑھا ہے اور اثر قبول کیا ہے لیکن جس انداز سے مفتی نے فرائڈ کے نظریہ نفسِ لاشعور اور تحلیل نفسی کو اپنے افسانوں میں برت کر دکھایا ہے وہ بہت کم لوگوں کو نصیب ہوا ہے۔

> مفتی نے متوسط طبقے کے جنسی اور نفسیاتی مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ اس اعتبار سے وہ اپنے دور کے ان اولین افسانہ نگاروں میں سے ہیں جنہوں نے انسانی زندگی کے ایک انجانے پہلو کو متعارف کرایا اور موضوع، مواد، تکنیک ہر اعتبار سے اُردو افسانے کو ایک نیا موڑ دیا۔ عکسی مفتی ''ممتاز مفتی کی یاد میں'' میں لکھتے ہیں: ''وہ صرف جنسی حوالے سے Freudian نہ تھے بلکہ Father Hatred جو Freud کے فلسفے کا اہم ستون ہے ان پر پورا پورا لاگو ہوتا ہے۔[190]

یوں دیکھیں تو مفتی نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز نفس لاشعور سے کیا۔ پھر اُن کا رُخ نفسیات کی

طرف مُڑ گیا اور آخر میں وہ جنسیات کی طرف مائل ہو گئے، یہ سوچ کر کہ اگر جنس کی مشکلات دُور ہو گئیں تو ممکن ہے کہ انسان کی ساری مُشکلات دُور ہو جائیں۔ ممتاز مفتی نے آصف فرخی کو اپنے ایک انٹرویو میں بتایا:

> میں نفس لاشعور کی بات کرنا چاہتا ہوں کہ میں بات کروں نہ میرا کردار بات کرے، اور پڑھنے والا اس بات کو پالے کہ بات کیا ہے، اور نفس لاشعور کی کونسی Trend ہے جس کے تحت یہ کام کیا ہے، تو یہ مشکل تھا۔ ایک دو مجموعے تو چل گئے پھر اس کے بعد نہیں چلے۔ مگر پھر اس کے بعد سیدھی نفسیات میں آ گیا پھر جنس میں چلا گیا۔ لوگوں نے اعتراض کیا کہ یہ جو فرائیڈ کی کیس ہسٹریاں ہیں، ان پر کہانیاں لکھتا ہے۔ میں فرائیڈ سے متاثر بہت تھا اس میں کوئی شک نہیں لیکن میں فرائیڈ ین نہیں تھا، اس سے زیادہ ژونگ نے مُتاثر کیا مجھے۔ [191]

بلا شبہ مفتی کے بہت سے افسانے Case History دکھائی دیتے ہیں جیسے ''سمیع اسارہ''، ''وہ ہاتھ''، ''پل''، ''وہ انجم''، ''کالے سلیپر''، ''تومان اور منیرہ'' اور ''چڑ'' وغیرہ۔

ممتاز مفتی نے بیرونی اثرات سے بھی کسبِ فیض کیا لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُنہوں نے موضوع، مواد اور تکنیک کے لحاظ سے اُردو افسانے کو ایک موڑ دیا۔ اُنہوں نے اگرچہ نفسیات کے ساتھ جنسی موضوعات پر بھی لکھا لیکن قیام پاکستان کے بعد ان کے افسانوں میں سنجیدگی اور تدبر کا بتدریج اضافہ ہوتا گیا۔ اس ضمن میں ''ہماری گلی''، ''لیکن''، ''دودھیا سویرا''، اور ''سورج سنگھ'' اعلیٰ معیار کے افسانے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں کرداروں کے باطن میں جھانکنے کا عمل زور دار ہے۔

اسی طرح دبے ہوئے جذبات کی کہانی ''آپا'' اپنی سرشت میں بڑی کہانیوں میں شمار ہوتی ہے۔ اس کہانی کا سات زبانوں میں ترجمہ ہو چُکا ہے [192] یہ جلتے ہوئے جسم اور بے آواز احتجاج کی کہانی ہے۔ بظاہر تو یہ افسانہ سیدھے سادے بیانیہ انداز میں لکھا گیا مگر بنظر غائر دیکھیے تو اس کی منفرد اور اچھوتی تکنیک قاری کے دل پر بھرپور تاثر چھوڑتی ہے۔

''آپا'' متوسط طبقے کے ایک خاندان کی بڑی بیٹی ہے۔ مشرقیت اس میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔

خاموش رہنا اور آہستہ آہستہ سُلگنا اس کے کردار کی خاصیت ہے۔ ممتاز مفتی نے آپا (سجادہ) کی خاموشی سے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کی نفسیاتی کش مکش اور ان ذہنی الجھنوں کو پیش کیا ہے جن کا اس نے کبھی اپنی زبان سے اظہار نہیں کیا، البتہ ہلکے ہلکے اشاروں میں اُن کا اظہار ضرور ہوتا ہے جنہیں بیشتر لوگ نہیں سمجھ پاتے لیکن جھینا ضرور بات کی تہہ تک پہنچ جاتی ہے۔ اُسی کی زبانی آپا کی بے لوث محبت کی کہانی سنائی گئی ہے۔ ممتاز شیریں نے مفتی کی اس تکنیک کو بہت سراہا ہے اور کہتی ہیں کہ اس کہانی کی کامیابی صرف اور صرف اس کی تکنیک کی وجہ سے ہے۔

> اگر ممتاز مفتی اپنی ''آپا'' میں صیغہ غائب استعمال کرتے اور مصنف کی طرح سے اس قسم کا ان ڈائرکٹ نریشن ہوتا کہ ''سجادہ بڑی خاموش لڑکی تھی۔ یوں تھی، ووں تھی۔ پھر تصدق آیا وغیرہ'' تو ''آپا'' کا کرداری نقشہ تو کسی نہ کسی طرح کھنچ جاتا اور کہانی بیان ہو جاتی لیکن ''آپا'' کے پڑھنے میں اتنا مزا نہ آتا۔ یہ کہانی اگر ''آپا'' ہی بیان کرتی تب بھی اس میں سنجیدگی بھی ہوتی، درد بھی ہوتا، لیکن خوبصورتی اور شگفتگی چھلکاتا ہوا یہ درد نہ ہوتا ''آپا'' اس لیے خوبصورت ہے کہ اسے ''جھینا'' بیان کرتی ہے۔[193]

علاوہ ازیں اس کہانی میں مفتی کا ایک اور انداز بھی قابل توجہ ہے وہ یہ کہ اس کہانی میں ایک کردار ہے ''بھائی جان'' وہ باتیں تو کرتے ہیں ''بدو'' سے لیکن مخاطب ہوتی ہے آپا، باتیں تو کر رہے ہیں کھلونوں اور کیرم کی اور مقصد ہے بازی محبت کی اور یہ مخصوص انداز اس کہانی میں انتہائی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

> ایک دن میں آپا اور اماں باہر صحن میں بیٹھی تھیں اس وقت بھائی اندر اپنے کمرے میں بدو سے باتیں کر رہے تھے۔ میرا خیال ہے بھائی کو یہ معلوم نہیں تھا کہ ہم باہر بیٹھے ہوئے ان کی باتیں سن رہے ہیں۔ بھائی صاحب بدو سے کہہ رہے تھے ''میرے یار ہم تو اس سے بیاہ کریں گے جو ہم سے انگریزی میں باتیں کر سکے۔ کتابیں پڑھ سکے۔ شطرنج، کیرم اور چڑیا کھیل سکے ......ضروری بات یہ ہے کہ ہمیں مزیدار کھانے پکا کر کھلا سکے سمجھے؟'' ...... میں اور آپا دونوں کمرے میں بیٹھے ہوئے

تھے کہ بھائی صاحب آ گئے کہنے لگے تم نے برنارڈ شا کی کتاب پڑھی ہے کیا؟ میں نے کہا ''نہیں'' انہوں نے میرے اور آپا کے درمیان دیوار پر لٹکی ہوئی گھڑی کی طرف دیکھتے ہوئے کہا تمہاری آپا نے ہارٹ بریک ہاؤس پڑھی ہو گی۔ وہ کنکھیوں سے آپا کی طرف دیکھ رہے تھے۔ آپا نے آنکھیں اٹھائے بغیر ہی سر ہلا دیا اور مدھم سی آواز میں کہا ''نہیں'' اور سویٹر بننے میں لگی رہی۔ بھائی بولے ''اوہ کیا بتاؤں جھینا کہ وہ کیا چیز ہے نشہ ہے، نشہ خالص شہد، تم اسے ضرور پڑھو، بالکل آسان ہے یعنی امتحان کے بعد ضرور پڑھنا۔ میرے پاس پڑی ہے۔[194]

نصرت منیر شیخ کہتی ہیں:

''آپا'' نے مفتی کے بہت سے افسانوں کا خُون کیا ہے۔ اس میں قصور ''آپا'' کا کم اور مفتی کا زیادہ ہے کہ اس نے نفسیاتی ژرف بینی کے ساتھ جذبے کے اس نقطہ نظر کو سنبھالے رکھا جو اُسے ''آپا'' میں ہاتھ آیا تھا۔[195]

افسانہ ''نیلی'' جذبات کی گہرائی اور خاموشی میں بولتی ہوئی اندر کی آگ، ضبط، صبر، خودداری کی پیکر آپا کے گرد گھومتا ہے۔ تکنیکی لحاظ سے یہ افسانہ خود کلامی کی کیفیت لیے آگے بڑھتا ہے۔ اس میں شعور کی رو کی تکنیک کو برتا گیا ہے۔ لیکن کہیں کہیں جب دو تین کردار ایک ساتھ بولنے لگتے ہیں تو افسانہ اُلجھ سا جاتا ہے۔ اگرچہ بات سمجھ میں آ جاتی ہے لیکن افسانے کا اُلجھاؤ پڑھنے میں کچھ اچھا معلوم نہیں ہوتا۔ ملاحظہ کیجیے:

بڑی اماں نے سُنا تو پھُس پھُس کر کے بولی'' نہ جی میں نہیں جانتی سہیلی وہیلی توبہ تو...... کیا زمانہ آیا ہے'' یہ ویسے ہی چھیڑ رہے ہیں سہیلی تو میری ہے۔ آپا بولی ''چھیئے کسی کی ہو''بڑی اماں بولی'' پر ہے تو کافر، میں تو کسی کافر کا منہ نہ لگنے دُوں گی بچہ زچہ کے، نہ بھئی۔ یہ شگن اچھا نہیں ہوتا'' اس بات پر مجھے بھی بہت غصہ آیا۔ میں نے کہا: بڑی اماں اور وہ جو آ رہی ہے ...... بڑھیا نہ جان پہچان اُسے کیوں دکھائیں ہم مُنا واہ، ''اماں بولی'' وہ کوئی کافر تو نہیں اپنے شاہ صاحب کی ماں ہے سفید بال چاہے دانت بھی نہ ہوں منہ میں'' میں نے کہا: پر ہے تو بیگانی'' آئے ہائی بڑی اماں چلائی ''توبہ کل کی لڑکی ہمیں سکھلانے لگی ہے عقل۔[196]

اس افسانے میں ایک عجیب وغریب نفسیاتی نکتہ بھی اُبھر کر سامنے آتا ہے یعنی آپا کے ہاں شوہر کی پسندیدہ لڑکی نیلی کی شکل کا بیٹا پیدا ہوتا ہے۔ بالعموم ماں بننے والی لڑکی کے ذہن پر کسی کا تصور گہرا ہو تو نفسیاتی اثر کے تحت بچے کی شکل وصورت پر اس تصویر کی شباہت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ بالکل انوکھی بات ہے کہ شوہر کے ذہن پر اگر کوئی چہرہ چھایا ہو تو بیوی کے اس چہرے سے مشابہ بچہ پیدا ہو جائے۔ ممکن ہے کہ فرائیڈ کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے علاوہ ذہن کی کوئی اور تہہ دریافت کر لی گئی ہو، جس کے تحت یہ بھی ممکن ہو۔

''پریم نگر'' علامتی افسانہ ہے لیکن ان کی یہ کوشش کامیاب نہیں کیونکہ یہ افسانہ اس تاثر اور گداز سے خالی ہے جو ان کے ایسے افسانوں میں موجود ہے جہاں کردار خود خاموش ہوں اور قاری ان کے ذہن کی وساطت سے ان کے داخلی جذبات کو محسوس کرنے لگے۔ ویسے مفتی نے خود علامت کو برتنے میں اپنے عجز کا اظہار کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''اب علامتی کہانی ''اِن'' ہے اگرچہ وہ میرے سمجھ میں نہیں آتی پھر بھی میں نے شدت سے کوشش کی کہ علامتی بن کر ''اِن'' ہو جاؤں پر ناکام رہا۔'' 197

اس میں شک نہیں کہ ممتاز مفتی کی عموی اور خصوصی دلچسپی ''جنس'' میں ہے۔ تاہم یہ کہنا بھی دُرست نہ ہو گا کہ اس کی کہانیاں سماجی سیاق وسباق نہیں رکھتیں کیونکہ متوسط طبقے کے پیاسے نوجوان لڑکے، لڑکیاں، عورت اور مرد ہمارے اپنے معاشرے کے اس المیے کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ صحت مند تفریحات اور مثبت ترغیبات اور تعلیم وتربیت سے محروم معاشرے میں بندش اور گھٹن لذتیت کو کس طرح پُر اسرار بناتی ہے۔ اس کے علاوہ مفتی کے ایسے افسانے بھی ہیں جن میں ہماری سماجی اور سیاسی صورتحال کے بارے میں براہ راست اشارے بھی ملتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:۔

> دفعتاً ان کی نگاہ دیوار پر پڑی۔ سامنے موٹے حروف میں لکھا تھا ''جنتا جاگی۔ عوام کا اپنا روز نامہ، نیچے ایک بھاری بھرکم مزدور پھاوڑا اٹھائے یوں کھڑا تھا جیسے کارخانے کو گرانے آ رہا ہے۔ لا حول ولا قوۃ، وہ گھبرا کر آگے نکل گئے۔ (لکھ پتی) 198

> آج کل جماعتوں کا کون پوچھتا ہے۔ کئی بی۔اے دھکے کھا رہے ہیں۔ بیس روپے

کی نوکری کو ترستے ہیں۔ اللہ نے چاہا تو ان کی سفارش پر سو روپے کی نوکری نہ ملی تو کہنا۔ (میاں کی مرضی)[199]

کل ہم اپنے مالک، اپنے بنانے والے کو ڈھونڈ نکالیں گے۔ اس سے پوچھیں گے کہ یہ اندھیرا کیوں ہے؟ (اندھیرا)[200]

انہیں دنوں فرقہ ورانہ فسادات شروع ہو گئے۔ ہجوم جلوس کی صورت میں سڑکوں پر گشت لگاتا تھا۔ اور احمدیوں کے خلاف نعرے لگائے جاتے تھے۔ (گڑیا گھر)[201]

مہینے بھر مزدور لوگ حاصل کرنے کی امید رچائے رکھتے ہیں۔ خواب دیکھتے رہتے ہیں۔ پے ڈے کو انہیں احساس ہوتا ہے کہ حصول کتنا عبث ہے کتنا بے معنی۔ (چکٹ گاری، ہونکتا ہوٹر اور موم بتی)[202]

(ذرائع ابلاغ کا سربراہ) بولا عالی جاہ! ہمارے دو کام ہیں ایک یہ کہ بادشاہ کو حقیقت حال کی خبر نہ ہونے پائے۔ دوسرے یہ کہ عوام میں یہ گمان پیدا کیا جائے کہ انہیں صورتحال سے باخبر رکھا جا رہا ہے۔ (ایک تھا بادشاہ)[203]

ممتاز مفتی کے اسلوب میں ایک نمایاں چیز الفاظ کا غیر لغوی معنوں میں استعمال ہے۔ مطالب و مفاہیم کے اظہار و ابلاغ کے لیے مفتی تشبیہات، استعارات، تلمیحات، رمز و کنائے اور علامات کو مصرف میں لاتے ہیں جن کا انحصار بالعموم روایت پر ہوتا ہے۔ تشبیہات و استعارات کے ذریعے مفتی اپنے قرب و جوار میں پائی جانے والی مختلف چیزوں اور مختلف مظاہر میں اشتراک کے پہلو تلاش کرتے ہیں اور معنی آفرینی کے لیے ان میں ربط کا ادراک کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:-

اب سبز سوٹ پہنا جا رہا ہے۔ اف وہ سر سبز کونپلوں میں دودھیا سا پھول شبنم سے بھیگا بھیگا (پریم نگر)[204]

پرانے تعلقات، رشتے، برتاؤ خزاں زدہ پتے کی طرح جھڑ رہے تھے اور اس ٹنڈ منڈ تنے پر نئی پتیاں ٹانکنے کی مشکل درپیش تھی۔ (افسر)[205]

وہ بوٹے جو نہر کے کنارے لگے ہوتے ہیں وہ کیا جانیں کہ پانی کیا ہوتا ہے' (پھیلاؤ کی زیر لبی) 206

امی، ابا کے یہاں میری حیثیت پھول مالا کی تھی، ہر دم تازہ، ہر وقت خوشبو (ساری بات) 207

انکار سُن کر وہ زخمی پرندے کی طرح تڑپا (پاگل) 208

وہ اس قدر گہرا اثر چھوڑ گیا، جس طرح کسی ویران وادی میں کسی آوارہ طائر کی لرزتی ہوئی تان (جھکی جھکی آنکھیں) 209

اماں وہ شہد کی مکھی تھی جس کے اِرد گرد پلاسٹک کے پھولوں کا باغ سجا ہوا تھا (ایلینز) 210

تم تو یوں کھوئی رہتی ہو جیسے کوئی اکیلا جزیرہ، کُھلے سمندر میں (پل) 211

فرخ کی آنکھیں گویا بڑی بڑی جھیلوں میں تیر رہی تھیں۔ (ہائے یہ نوجوان) 212

اُس کی آنکھوں میں بہار نہیں بھادوں سا عالم تھا۔ (ہائے یہ نوجوان) 213

یوں جیسے کسی نے کھل جا سم سم کہہ دیا ہو۔ میرے سامنے ہیرے جواہرات سے جگ مگ کرتا غار کھلا پڑا تھا، تو میں بکی بکی رہ گئی۔ (رُکاوٹ) 214

ممتاز مفتی کے اسلوب میں تشبیہ و استعارے اتنے رچے بسے ہیں کہ ان کے بغیر ان کے افسانوں کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ معلوم ہوتا ہے کہ بعض دفعہ کرداروں کا اولین نقش ان کے تخیل پر کسی نہ کسی پیکر کے ذریعے ابھرا۔ مثلاً ''آپا'' سجادہ کا کردار جلے ہوئے اپلے کے طور پر، ''محلّہ'' کی ثریا کا کردار مرقع غالب کی کسی تصویر کے حوالے سے، ''اوئی اللہ'' کی بڑھیا کا ربڑ کی چیختی ہوئی گڑیا کے ذریعے، ''دومونہی'' کی سانوری کا تصور دومونہی کے پیکر سے وابستہ ہے اور ایلینز میں ماں کا کردار شہد کی مکھی کے حوالے سے۔ بعض افسانوں میں کوئی نہ کوئی استعارہ اتنا حاوی ہو جاتا ہے کہ اس کے بغیر افسانے کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ ممتاز مفتی کے اسلوب میں استعارے کو بُنیادی حیثیت حاصل ہے مثلاً افسانہ ''پل'' میں پل

کے استعاراتی مفہوم کو یہ حیثیت حاصل ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ تشبیہات و استعارات علامتی مفہوم کی تخلیق کا ذریعہ بن جاتے ہیں ۔ جیسے ''اندھا فٹ پاتھیا'' اور ''سبز پتا'' میں۔ مفتی کے ہاں متھ (اساطیر) اور حکایت کے استعمال کا ذکر کیا جا سکتا ہے مثلاً ''ایک تھا بادشاہ'' میں ترسیل معنی کا انحصار تمثیلی نہیں کیا لیکن کچھ افسانوں میں اپنے عصر کے کچھ مسائل اور کرداروں کو اساطیری بصیرت اور اسلوب کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ کچھ مثالیں دیکھیے :

استری سے سوامی جی نہیں، ان کے اندر کا پرش ڈرتا ہے اور پرش استری سے نہیں، خود سے ڈرتا ہے اس میں اتنی شکتی نہیں کہ دیوی وہ اندر کے مرد کو روک سکے۔(سندرتا کا راکشش) 215

آج بھی آدھی رات کے سمے راج گڑھی سے آداجیں آتی ہیں ۔۔۔ پربھو باہر کی سندرتا کو بھیتر میں رچا دے کہ استری، استری بن جائے ۔۔۔ پرش کی کامنا کے ہاتھ کا کھلونا نہ رہے۔ (سندرتا کا راکشش) 216

راج کمار کو کس نے کہا کہ میں سُر کی رانی ہوں، نہ مہاراج میں تو سُر کی داسی بھی نہیں ہوں ، میں تو جیون بھر سُر انجان رہی، بول کے بندھن میں پھنسی رہی، مہاراج چوبارے کی گائیک سُر کو کیا جانے گی (ان پورنی) 217

کیوں نہ بس گھولیں ۔ کلنتا بولی، ہم تو دیوی کے پاس صرف اس لیے آئی ہیں کہ پروٹسٹ کریں کیا دیوی کو نظر نہیں آتا کہ بندھنوں نے عورت کا بند بند لہو لہان کر رکھا ہے، کیا عورت سارے بندھنوں سے کبھی آزاد نہ ہوگی۔ (کھل بندھنا) 218

دیوتاؤں کا کہنا تھا کہ جب پرمیشور نے سا نورد اور سمرت کی تخلیق کی تھی تو ان کے پاؤں میں ارد اور رت کی بیڑیاں نہ تھیں۔ اس وقت وہ صرف منش اور استری تھے۔ منش میں ڈنک نہ تھا، استری میں نار نہ تھی اس وقت وہ مرد اور عورت تھے، مرد میں ارد نہ تھا، عورت میں رت نہ تھی (ایمان اپ مین اپ) 219

بحیثیت مجموعی مفتی کا انداز بیان مکالماتی انداز لیے ہوئے ہے جو ان کے افسانوں کی ایک مخصوص

تکنیک ہے بیانیہ انداز اتنا زیادہ نہیں بلکہ مفتی خود اپنی طرف سے بھی کبھی کبھی شامل ہوتے ہیں۔ عام طور پر ان کا افسانہ شروع سے لے کر آخر تک خود کلامی کی کیفیت لیے آگے بڑھتا ہے یا پھر مکالماتی انداز میں کہانی اپنے اختتام تک پہنچی ہے۔ غرض نفسیاتی حقیقت نگاری کو جس تکنیکی مہارت سے مفتی نے پیش کیا ہے وہ انہی کے ساتھ مخصوص ہے۔

> ممتاز مفتی نے اپنے کرداروں کی زندگی کی الجھنوں اور نفسیاتی مسائل سے پیدا شدہ ذہنی انتشار و کرب کو پیش کیا ہے۔ ان کی تخلیقات میں سپاٹ پن نہیں جبکہ حقیقت نگاری کے اس پہلو کو اجاگر کرنے میں اکثر فنکاروں کی تخلیقات میں ایک قسم کا سپاٹ پن پیدا ہو گیا ہے۔ 220

مفتی کے ہاں یہ سپاٹ پن اس لیے نہیں کہ اُنہوں نے اپنے فن کے بارے میں جو یہ کہا:

> میں نے حتی الوسع کوشش کی ہے کہ اظہار میں غُلو، بناوٹ یا رسمی بیان نہ آئے بات میں سادگی ہو، روانی ہو میرے سچ میں کتابی رنگ نہ پیدا ہو۔ کہانی لکھی نہ جائے کہی جائے، سنائی جائے 221

تو اس پر قائم بھی رہے یہی وجہ ہے کہ نفسیاتی حقیقت نگاروں میں مفتی کا مقام بہت بڑا ہے۔ خلاصہ بحث یہ کہ مفتی کی نثر اور تکنیکی کاوش و پیشکش ان کے آغاز سے ان کی رفعت کا سامان کرتی ہے۔ ان کے ہاں ہندی الفاظ کی آمیزش زبان میں حُسن کا باعث بنتی ہے۔ ان کے ہاں موضوع کی نُدرت بھی ہے اور تکنیک کا تنوع بھی، لہٰذا ان کا شمار غیر ترقی پسند مگر بڑے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ وقار احمد رضوی، ''نظرات''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1976ء، ص 11

2۔ بحوالہ ''تنقید اور تجربہ'' از جمیل جالبی، ڈاکٹر، مشتاق بک ڈپو، کراچی، 1967ء، ص 70,69

3۔ بحوالہ ''ادب اور جدلیاتی عمل'' از سجاد حارث، تخلیق مرکز، لاہور، 1972ء، ص 17

4۔ برٹرینڈرسل، ''کچھ ادب کے بارے میں'' مشمولہ ''منتخب مضامین'' مرتبہ: شمیم کاسگنجوی، آسنسول (بھارت)، 1972ء

5۔ ای۔ڈی لیوس بحوالہ ''مغربی شعریات'' مترجم: محمد ہادی حسین، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول مارچ 1968ء، ص 233

6۔ احتشام حسین، سید، ''افکار و مسائل''، نصرت پبلی کیشنز، لکھنؤ (بھارت)، اپریل 1963ء، ص 253

7۔ وقار عظیم، سید، ''نیا افسانہ''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1957ء، ص 54,53

8۔ بحوالہ ''مغرب کے تنقیدی اصول'' از سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، اظہار سنز، لاہور، 1971ء، ص 215,214

9۔ Essay "Jung's Analytical Psychology" In "Psychology Today", Seventh Edition, 1991, P:263

10۔ غلام حسین اظہر، ''فرائیڈ'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، سالنامہ د غالب نمبر، اپریل 1969ء، ص 22

11۔ صفیہ عباد، ''رشید امجد کے افسانوں کا فنی وفکری مطالعہ'' مقالہ برائے ایم۔فل اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، 2003ء، ص 44

12۔ Chester G. Anderson "James Joyes and his words" Reprinted 1978 Printed in Great Britain, By Jarrold and Sons , LID Norwish, P:34

13۔ "Wild Palms", Published by Chatls Windus, London, Printed in 1939, 1954, 1962, P:11

14۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع اول 2000ء، ص 211

15۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ-حقیقت سے علامت تک''، اردو رائٹرز گلڈ، الٰہ آباد (بھارت)
طبع اول 1980ء، ص 127

16۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، نیا ادارہ، لاہور، طبع اول 1963ء، ص 112

17۔ Narang, Gopi Chand "Urdu Language and Literature"
(Critical Perspective), Vanguard, Lahore, 1991, P:132

18۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، ص 105,104

19۔ ایضاً، ص 105,104

20۔ ایضاً، ص 32

21۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ-فنی و تکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی
طبع اول نومبر 1986ء، ص 156

22۔ محمود ایاز، ''نقش اول'' مشمولہ ''سوغات'' (انڈیا) شمارہ 7، ستمبر 1994ء، ص 9

23۔ ملک حسن اختر، ''تاریخ ادب اردو'' یونیورسٹی بک ایجنسی، لاہور، ص 1069

24۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، ص 25

25۔ صلاح الدین درویش، ''اردو افسانے کے جنسی رجحانات''، نگارشات، لاہور، طبع اول 1999ء، ص 110

26۔ حسن عسکری، ''ستارہ یا بادبان''، مکتبہ سات رنگ، کراچی، 1963ء، ص 200

27۔ ممتاز شیریں، ''منٹو نوری نہ ناری''، مکتبہ اسلوب، کراچی، 1985ء، ص 10

28۔ منٹو، سعادت حسن، ''پھندنے''، مکتبہ جدید لاہور، 1955ء، ص 121

29۔ کمار پاشی، ''نیا افسانہ'' مشمولہ ''سطور'' ملتان، شمارہ 10، 1980ء، ص 125

30۔ افتخار جالب، بحوالہ ''اردو افسانے میں علامت نگاری'' از اعجاز راہی، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی،
طبع اول دسمبر 2002ء، ص 128

31۔ منٹو، ''دھواں'' مشمولہ ''منٹو نامہ'' از سعادت حسن منٹو، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول، ص 64,63

32۔ وارث علوی ''منٹو کا فن: حیات و موت کی آویزش'' مشمولہ ''اردو افسانہ - روایت و مسائل''،
مرتب: گوپی چند نارنگ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986ء، ص 213

33۔ ''خوشیا'' مشمولہ ''منٹو کے افسانے'' از سعادت حسن منٹو، مکتبہ اردو، لاہور، س ن، ص 53,52

34۔ ابواللیث صدیقی، ''منٹو کا فن'' مشمولہ ''منٹو-شخصیت اور فن''، مرتبہ: پریم گوپال متل، ماڈرن پبلی کیشنز ہاؤس، دہلی، 1980ء، ص 53,52

35۔ منٹو، ''بلاؤز'' مشمولہ ''منٹو کے افسانے'' از سعادت حسن منٹو، مکتبہ اردو، لاہور، س ن، ص 72

36۔ وارث علوی، ''ہندوستانی ادب کے معمار: سعادت حسن منٹو''، ساہتیہ اکادمی، دہلی، 1995ء، ص 52

37۔ وارث علوی، ''بُو اور بُوئے آدم زاد'' مشمولہ ماہنامہ ''شب خون'' لکھنؤ، شمارہ 63، اگست 1971ء، ص 244

38۔ سعادت حسن منٹو، ''بُو'' مشمولہ ''لذت سنگ'' از سعادت حسن منٹو، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 65

39۔ اوپندر ناتھ اشک، ''منٹو میرا دشمن'' مکتبہ اردو، لاہور، س ن، ص 59,58

40۔ سعادت حسن منٹو، ''کالی شلوار'' مکتبہ شعر و ادب، لاہور، س ن، ص 12

41۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' مشمولہ ''۱۹۹۲ کا ادب'' مرتبہ: خالدہ حسین، انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص 220

42۔ جیلانی کامران، ''منٹو اور تحریک آزادی'' مشمولہ ''پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال'' مرتب: نوازش علی، ڈاکٹر، گندھارا، راولپنڈی، طبع دوم 2002ء، ص 234

43۔ محمد حسن عسکری، ''تخلیقی عمل اور اسلوب'' مرتب: محمد سہیل عمر، نفیس اکیڈمی، کراچی، 1989ء، ص 179

44۔ سلیم اختر، ڈاکٹر (مرتب)، ''منٹو کے نمائندہ افسانے''، مکتبہ جدید علم و فن، لاہور، طبع اول 1984ء، ص 7

45۔ محمد حسن عسکری، ''ستارہ یا بادبان''، مکتبہ سات رنگ، کراچی، 1963ء، ص 339

46۔ اے بی اشرف، ڈاکٹر، ''کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار'' سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1987ء، ص 23

47۔ محمد حسن عسکری، ''ستارہ یا بادبان''، ص 347

48۔ وہاب اشرفی، پروفیسر، ''ترقی پسند ادب''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1987ء، ص 341

49۔ بحوالہ ''اردو افسانے کی روایت'' از مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع اول 1991ء، ص 608

50۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، ص 305

51۔ کرشن چندر، ''بالکونی'' مشمولہ ''کرشن چندر کے سَو افسانے'' مرتب: آصف نواز چوہدری، چوہدری اکیڈمی، لاہور، 1988ء، ص 190

52۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، ص 16,15

53۔ علی حیدر ملک، ''لال باغ - ایک تجزیہ'' مشمولہ ''افسانہ اور علامتی افسانہ'' از علی حیدر ملک، وفاقی گورنمنٹ اردو کالج، کراچی، طبع اول فروری 1993ء، ص 112

54۔ ممتاز حسین، ''نئی قدریں'' استقلال پریس، لاہور، 1953ء، ص 268

55۔ جگدیش چندر ودھان، ''کرشن چندر-شخصیت اور فن''، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 1993ء، ص 418

56۔ عزیز احمد، ''مقدمہ پرانے خدا'' مشمولہ ''پرانے خدا'' از کرشن چندر، نیا ادارہ، لاہور، س ن، ص 8

57۔ ایضاً، ص 9,8

58۔ کرشن چندر، ''مثبت اور منفی'' مشمولہ ''پرانے خدا'' از کرشن چندر، ص 44,43

59۔ محمد حسن ڈاکٹر، ''جدید اردو ادب''، مکتبہ جامعہ ملیہ، دہلی، طبع اول 1975ء، ص 22

60۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''محمد حسن عسکری اور ایک بڑی کہانی'' مشمولہ ''مشرق کی بازیافت'' مرتبہ: ابوالکلام قاسمی، نئی نسلیں پبلی کیشنز، علی گڑھ، 1982ء، ص 115

61۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''تنقید اور تجربہ''، ص 340

62۔ بحوالہ ''محمد حسن عسکری افسانہ نگار کی حیثیت سے'' مشمولہ ''محمد حسن عسکری-ایک جائزہ''، از ایس۔ جی۔ عباس، پروفیسر، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی، 2000ء، ص 150

63۔ محمد سہیل عمر (مرتب) ''محمد حسن عسکری کے افسانے'' نفیس اکیڈمی، کراچی، 1989ء، ص 145

64۔ راجندر سنگھ بیدی، ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' مشمولہ ''بیدی کے 10 بہترین افسانے'' مرتب: شہزاد منظر، تخلیقات لاہور، طبع اول 1998ء، ص 25

65۔ راجندر سنگھ بیدی، ''جوگیا''، اردو پاکٹ بکس، کراچی، س ن، ص 30

66۔ بحوالہ ''علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ'' از شہزاد منظر، منظر پبلی کیشنز، کراچی، طبع اول 1990ء، ص 111

67۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، ص 29

68۔ ''تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند'' پنجاب یونیورسٹی، لاہور، جلد دہم، ص 448

69۔ صلاح الدین، ''مقدمہ کلیاں'' مشمولہ ''کلیاں'' از عصمت چغتائی، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ص 13

70۔ کشمیری لال ذاکر، ''عصمت چغتائی - کہانیاں بولتی ہیں'' مشمولہ ''نیا افسانہ - مسائل اور میلانات'' مرتبہ: قمر رئیس، پروفیسر، اردو اکادمی، دہلی، طبع اول 1992ء، ص 19

71۔ جگدیش چندر ودھان، ''عصمت چغتائی - شخصیت اور فن''، مکر جی نگر، ایسٹ، دہلی، 1996ء، ص 234

72۔ شہزاد منظر، ''عصمت چغتائی کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، طبع اول جنوری 1997ء، ص 103

73۔ کرشن چندر، ''پیش لفظ چوٹیں'' مشمولہ ''چوٹیں'' از عصمت چغتائی، ساقی بک ڈپو، طبع اول 1942ء، ص 5

74۔ عصمت چغتائی، ''کلیاں''، ص 29

75۔ محمد خالد چودھری، اختر جعفری، پروفیسر (مرتبین)، ''عصمت چغتائی کے بہترین افسانے''، چوہدری اکیڈی، لاہور، اپریل 1979ء، ص 247

76۔ عصمت چغتائی، ''چوٹیں''، ص 82

77۔ ایضاً، ص 23

78۔ عصمت چغتائی، ''دوزخی''، آئینہ ادب، لاہور، س ن، ص 188

79۔ عصمت چغتائی، ''دوزخی''، ص 56

80۔ ایضاً، ص 190

81۔ عصمت چغتائی، ''چھوئی موئی''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول 1952ء، ص 112

82۔ ایضاً، ص 122

83۔ ایضاً، ص 142

84۔ شہزاد منظر، ''عصمت چغتائی کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، جنوری 1997ء، ص 35

85۔ عصمت چغتائی، ''دو ہاتھ''، شیش محل کتاب گھر، لاہور، طبع اول 1962ء، ص 42

86۔ ایضاً، ص 140

87۔ ایضاً، ص 18

88۔ عصمت چغتائی، ''چوٹیں''، ص 13

89۔ خورشید زہرا عابدی، ''ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور''، جے آر آفسٹ پرنٹرز، دہلی، 1987ء، ص 125

90۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، ص 44

91۔ گوہر نوشاہی، ''مقدمہ بیتال پچیسی'' از مظہر علی خان ولا، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1992ء، ص 17

92۔ عزیز احمد، ''رقصِ ناتمام'' مکتبہ جدید، لاہور، طبع دوم 1974ء، ص 15

93۔ قرۃ العین حیدر، ''کچھ عزیز احمد کے بارے میں'' مشمولہ ''پکچر گیلری'' از قرۃ العین حیدر، قوسین، لاہور، 1983ء، ص 133

94۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ-تحقیق و تنقید''، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 1988ء، ص 289

95۔ شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ''، منظر پبلی کیشنز، کراچی، مئی 1982ء، ص 205

96۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور اساطیر'' شعبہ اردو بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی ملتان، طبع اول 2002، ص 153

97۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ-تحقیق و تنقید''، ص 298

98۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''عزیز احمد اور اردو ادب'' مشمولہ ہفتہ وار ''برگ آوارہ'' حیدر آباد، مئی 1979ء، ص 13

99۔ ''کچھ عزیز احمد کے بارے میں'' مشمولہ ماہنامہ ''افکار'' کراچی، دسمبر 1979ء، ص 27

100۔ عزیز احمد، ''زرین تاج'' (منتخب افسانے)، تخلیقات، لاہور، طبع اول 1992ء، ص 72

101۔ ایضاً، ص 75

102۔ ایضاً، ص 76

103۔ شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ''، ص 225

104۔ عزیز احمد، ''بیکار دن بیکار راتیں''، مکتبہ جدید، لاہور، 1950ء، ص 15

105۔ ایضاً، ص 51

106۔ ایضاً، ص 46

107۔ عزیز احمد، ''خدنگ جستہ، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں''، میری لائبریری، لاہور، طبع اول 1985ء، ص 74

108۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، ''عزیز احمد کا تاریخی افسانہ'' مشمولہ ''نکاتِ نظر'' از فاروق عثمان، ڈاکٹر، بیکن بکس، ملتان، 1998ء، ص 72

109۔ عزیز احمد، ''خدنگ جستہ، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں''، ص 152

110۔ محمد حسن عسکری، ''پیش لفظ - اپنی نگریا'' مشمولہ ''اپنی نگریا'' از ممتاز شیریں، مکتبہ جدید، لاہور، طبع دوم 1969ء، ص 13

111۔ مظفر علی سید، ''ایک عالم ایک افسانہ نگار'' مشمولہ ماہنامہ ''نصرت'' کراچی، مارچ 1963ء، ص 49

112۔ محمد حسن عسکری، ''پیش لفظ - اپنی نگریا''، ص 12

113۔ بحوالہ ''جدید اردو افسانہ'' از شہزاد منظر، شہزاد پبلی کیشنز، کراچی، طبع اول مئی 1982ء، ص 167,166

114۔ شفیع عقیل، ''ممتاز شیریں سے ایک انٹرویو'' مشمولہ روزنامہ ''جنگ'' کراچی، 19 مارچ 1973ء، ادبی صفحہ

115۔ بحوالہ ''جدید اردو افسانہ'' از شہزاد منظر، ص 167,166

116۔ ممتاز شیریں، ''دیباچہ - میگھ ملہار'' مشمولہ ''میگھ ملہار'' از ممتاز شیریں، لارک پبلشرز، کراچی، 1962ء

117۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ - تحقیق وتنقید'' ص 391

118۔ ایضاً، ص 392

119۔ شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ''، ص 238

120۔ بحوالہ ماہنامہ ''قند''، ''مردان - ممتاز شیریں نمبر'' شمارہ 5، جلد 3، جنوری فروری 1974ء، ص 113

121۔ ممتاز شیریں، ''میگھ ملہار''، ص 49

122۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ - تحقیق وتنقید''، ص 391

123۔ ممتاز شیریں، ''میگھ ملہار''، ص 49

124۔ ممتاز شیریں، ''کفارہ'' مشمولہ ''پاکستانی کہانیاں'' (انتخاب) انتظار حسین، آصف فرخی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2000ء، ص 95

125۔ ممتاز شیریں، ''میگھ ملہار''، ص 79

126۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ - فنی وتکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی، نومبر 1995ء، ص 190

127۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور عورت''، شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول، مارچ 2001ء، ص 236,235

128۔ عصمت چغتائی، ''پوم پوم ڈارلنگ'' مشمولہ ''چھوئی موئی'' از عصمت چغتائی، ص 12

129۔ بحوالہ محمود ہاشمی مشمولہ ''قرۃ العین حیدر - خصوصی مطالعہ'' مرتبین، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 2003ء، ص 17

130۔ عبدالمغنی، پروفیسر، ''قرۃ العین کا فن''، گلوب پبلشرز، لاہور، طبع اول 1991ء، ص 47

131۔ قرۃ العین حیدر، ''ستاروں سے آگے''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء، ص 84

132۔ محمود ہاشمی، ''جدید افسانے کا نقطہ آغاز'' مشمولہ ''قرۃ العین حیدر - ایک مطالعہ'' مرتبہ ارتضٰی کریم، ڈاکٹر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1992ء، ص 463

133۔ قرۃ العین حیدر، ''شیشے کے گھر''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1998ء، ص 260

134۔ ایضاً، ص 261

135۔ ایضاً، ص 261

136۔ قرۃ العین حیدر، ''شیشے کے گھر''، ص 242

137۔ ایضاً، ص 243

138۔ ایضاً، ص 243

139۔ ایضاً، ص 244

140۔ ایضاً، ص 244

141۔ ایضاً، ص 225

142۔ ایضاً، ص 208

143۔ ایضاً، ص 232,231

144۔ ایضاً، ص 233

145۔ ایضاً، ص 176,175

146۔ قرۃ العین حیدر، ''پت جھڑ کی آواز''، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دلی، 1967ء طبع اول، ص 60

147۔ قرۃ العین حیدر، ''ہاؤسنگ سوسائٹی''، چودھری اکیڈمی، لاہور، س ن، ص 25

148۔ قرۃ العین حیدر، ''یاد کی ایک دھنک جلے''، رفعت پبلشرز، لاہور، س ن، ص 40

149۔ ایضاً، ص 20

150۔ ایضاً، ص 52

151۔ قرۃ العین حیدر، ''فصل گل آئی یا اجل آئی''، خیام پبلشرز، لاہور، طبع اول 1968ء، ص 92

152۔ ایضاً، ص 102

153۔ قرۃ العین حیدر، ''فصل گل آئی یا اجل آئی''، ص 166

154۔ کوکب کاظمی (مرتب)، ''قرۃ العین حیدر کے بہترین افسانے''، چودھری اکیڈمی، لاہور، س ن، ص 65

155۔ ایضاً، ص 70

156۔ ایضاً، ص 85

157۔ ایضاً، ص 120

158۔ ایضاً، ص 80

159۔ ایضاً، ص 55

160۔ قرۃالعین حیدر، ''فصل گل آئی یا اجل آئی''، ص 125

161۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور اساطیر''، ص 336

162۔ ایضاً، ص 337,336

163۔ مہدی جعفر، ''افسانے میں اسطوری رجحانات'' مشمولہ ''معیار'' نئی دہلی، شمارہ 3، ص 185

164۔ قرۃالعین حیدر، ''قرۃالعین حیدر کے 10 بہترین افسانے'' مرتبہ: شہزاد منظر، تخلیقات، لاہور، طبع اول جون 2002ء، ص 75

165۔ ایضاً، ص 79

166۔ ایضاً، ص 89

167۔ صبا احمد (مرتبہ)، ''قرۃالعین حیدر کے بہترین افسانے''، کامران پبلشرز، لاہور، 1992ء، ص 215

168۔ ایضاً، ص 220

169۔ قرۃالعین حیدر، ''روشنی کی رفتار''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، نئی دلی، 1982ء، ص 140

170۔ ایضاً، ص 88

171۔ ایضاً، ص 90

172۔ قرۃالعین حیدر، ''روشنی کی رفتار''، ص 138

173۔ قرۃالعین حیدر، ''جگنوؤں کی دنیا''، انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، 1990ء

174۔ ششماہی ''افکار''، شمارہ 2، جون 1983ء، ص 10,9

175۔ ایضاً، ص 13

176۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ - فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص 182

177۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور اساطیر''، ص 346

178۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور عورت''، ص 238

179۔ شمیم حنفی، ڈاکٹر، ''نظارہ درمیان ہے'' مشمولہ ''کہانی کے پانچ رنگ'' از شمیم حنفی، ڈاکٹر، نگارشات، لاہور، 1986ء، ص 65

180۔ قرۃالعین حیدر، ''دلربا''، رابعہ بک ہاؤس، لاہور، 1976ء، ص 75

181۔ قرۃالعین حیدر، ''چائے کے باغ''، یونیورسل بکس، لاہور، 1973ء، ص 20

182۔ قرۃ العین حیدر، ''چار ناولٹ''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1989ء، ص 210

183۔ قرۃ العین حیدر، ''سیتا ہرن''، مکتبہ اردو ادب، س ن، ص 35

184۔ علی احمد فاطمی، ''نئے افسانے کی گمشدہ جہت'' مشمولہ ''نیا افسانہ - مسائل اور میلانات'' مرتبہ: قمر رئیس، ڈاکٹر، اردو اکیڈمی، دہلی، 1992ء، ص 111

185۔ ممتاز مفتی، ''الکھ نگری'' سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1992ء، ص 273

186۔ محمد یونس بٹ، ''بائیں کاندھے کا فرشتہ'' مشمولہ جمعہ میگزین، روزنامہ جنگ، راولپنڈی، اسلام آباد، 17 اگست 1990ء، ص 15

187۔ نصرت منیر شیخ مشمولہ ''فنون'' لاہور، افسانہ نمبر، سالنامہ شمارہ 3، جنوری فروری 1968ء، ص 120

188۔ ممتاز مفتی، ''دیباچہ - اَن کہی'' مشمولہ ''مفتیانے'' (افسانوی کلیات)، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، طبع اول 1989ء، ص 20

189۔ حسن عسکری، ''فرائڈ اور جدید ادب'' مشمولہ ''ستارہ یا بادبان'' از حسن عسکری، ص 96,95

190۔ عکسی مفتی، ''ممتاز مفتی کی یاد میں'' مشمولہ ''سیارہ ڈائجسٹ'' لاہور، دسمبر 1995ء، ص 72

191۔ آصف فرخی، ''ممتاز مفتی سے ایک انٹرویو'' مشمولہ ''حرفِ من وتو''، نفیس اکیڈمی، کراچی، 1989ء، ص 187

192۔ ممتاز مفتی، ''اپنی بات'' مشمولہ ''روغنی پتلے'' حرمت پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول 1984ء، ص 8

193۔ ممتاز شیریں، ''معیار'' ص 20

194۔ ممتاز مفتی، ''ان کہی''، مکتبہ اردو، لاہور، 1975ء، ص 42

195۔ نصرت منیر شیخ مشمولہ ''فنون'' لاہور، افسانہ نمبر، ص 125

196۔ ممتاز مفتی، ''چپ''، مکتبہ اردو، لاہور، طبع دوم 1974ء، ص 10

197۔ ممتاز مفتی، ''چپ'' ص 98

198۔ ممتاز مفتی، ''اسمارائیں''، مکتبہ جدید لاہور، طبع اول 1953ء، ص 56

199۔ ممتاز مفتی، گہما گہمی'' سندھ ساگر اکیڈمی، لاہور، ص 186

200۔ ممتاز مفتی، ''اَن کہی''، ص 172

201۔ ممتاز مفتی، ''گڑیا گھر''، فیروز سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ، باراول 1993ء، ص 214

202۔ ممتاز مفتی، ''سمے کا بندھن''، فیروز سنز، لاہور، طبع اول 1986ء، ص 140

203۔ ممتاز مفتی، ''روغنی پتلے'' حرمت پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول 1984ء، ص 155

204۔ ممتاز مفتی، ''اسمارائیں''، ص 59

205۔ ممتاز مفتی، ''کہی نہ جائے''، فیروز سنز، لاہور، طبع اول 1992ء، ص 192

206۔ ایضاً، ص 170

207۔ ممتاز مفتی، ''سمے کا بندھن''، ص 165

208۔ ممتاز مفتی، ''چپ''، ص 130

209۔ ممتاز مفتی، ''ان کہی''، ص 128

210۔ ممتاز مفتی، ''روغنی پتلے''، ص 120

211۔ ممتاز مفتی، ''چپ''، ص 115

212۔ ممتاز مفتی، ''اسمارائیں''، ص 136

213۔ ممتاز مفتی، ''ایضاً''، ص 142

214۔ ممتاز مفتی، ''سمے کا بندھن''

215۔ ممتاز مفتی، ''مفتیانے'' (افسانوی کلیات)، فیروز سنز، لاہور، طبع اول 1989، ص 220

216۔ ممتاز مفتی، ''ایضاً''، ص 200

217۔ ممتاز مفتی، ''ایضاً''، ص 198

218۔ ممتاز مفتی، ''ایضاً''، ص 142

219۔ ممتاز مفتی، ''سمے کا بندھن''، ص 219

220۔ نکہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''تنقید کے مثبت رویے''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1997ء، ص 27

221۔ ممتاز مفتی مشمولہ ماہنامہ ''کتاب نما'' (دہلی) شمارہ 4، اپریل 1996ء

باب پنجم

آزادی کے بعد اردو افسانہ

ا۔ اردو افسانے پر فسادات کا اثر

آزادی کے بعد تقسیم ہند اور فسادات کے جذباتی عناصر کے اثرات پر گفتگو کرنے کے لیے اولین سطح پر یہ دیکھنا ضروری ہے کہ یہ اثرات خود کیا تھے اور ان کے اسباب و علل کے ساتھ ان کی شدت اور ان اثرات کی حیثیت دائمی تھی یا ہنگامی۔

تقسیم ہند اور قیام پاکستان کوئی معمولی واقعہ نہ تھا۔ ہزاروں سال سے متحد ایک خطۂ ارضی کا مذہبی بنیاد پر دو حصوں میں منقسم ہو جانا تاریخ کا ایک انوکھا باب تھا۔

> تخلیق پاکستان کا تجربہ انسانی سماجی تاریخ کا ایک اچھوتا واقعہ تھا۔ یوں تو جغرافیوں کی شکست و ریخت سے رونما ہونے والی مملکتوں کی تشکیل و تحلیل نیا عمل ہے اور نہ ہجرتوں کی تاریخ قیام پاکستان سے شروع ہوتی ہے۔ جہاں قدیم ترین انسانی تاریخ جغرافیائی حد بندیوں کی شہادت دیتی ہے وہیں قدیم عبرانیوں کی جبری ہجرت سے اسلام کی مقصدی ہجرت تک بنی نوع انسان بار بار نقل مکانی کے مراحل سے گزری ہے۔ مگر قیام پاکستان اور اس کی ہجرت تاریخی تسلسل کے باوصف یکتا اور انوکھے تجربے کی نیابت کرتی ہے کہ پاکستان کا قیام خطۂ ارضی کے ساتھ عقیدے کی سرزمین پر بھی ہوا تھا۔ وجودی ہجرت کے ساتھ نفسی ہجرت بھی کی تھی جو عمل باہر ہوا، وہ احساس کی سطح پر بھی ہوا تھا۔ پاکستان زمین پر قائم ہوا اور روح پر بھی۔[1]

خارجی واقعات کے اثرات بسا اوقات ہنگامی ہوتے ہیں۔ لیکن روح پر وار کرنے والے واقعات تادیر انسانی نفسیات کا حصہ بن جاتے ہیں۔ تو کیا قیام پاکستان اور بعد از قیام پاکستان رونما ہونے والے واقعات کی شدت اس وجہ سے رہی ہے کہ وہ تادیر ادبی نفسیات کا حصہ بن جاتے۔ یہ عجیب دلخراش

واقعات ہیں کہ قیام پاکستان کے بعد ادب میں کہیں دکھائی نہیں دیتے بلکہ ان پر فسادات کی بہیمانہ کارروائیوں کی گرد بیٹھ گئی اور اس کے بعد پاکستانی سماج میں اس سرعت کے ساتھ تبدیلیاں واقع ہوتی چلی گئیں جنہوں نے فسادات کے بعد بھی قیام پاکستان کی شدت اور تاثر کو محسوس نہیں ہونے دیا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کہتے ہیں:

> آزادی کا دیا پوری طرح روشن بھی نہ ہونے پایا تھا کہ فسادات کے نام سے برق و باد نے گھیر لیا۔ گاؤں کے گاؤں اور شہر کے شہر قتل و غارت کی آندھیوں میں تنکے کی طرح اُڑ گئے۔ بادلوں سے پانی کے بجائے خون برسنے لگا۔ گلی کوچے اور بستیاں ڈوب گئیں۔ آدمی کے روپ میں درندے نکل پڑے۔ برسوں کی یاری اور ہمسائیگی کچھ کام نہ آئی۔ سارے رشتے آن کی آن میں منقطع ہو گئے۔ باپ کے سامنے بیٹیوں کی اور بھائی کے سامنے بہنوں کی عصمتیں لوٹ لی گئیں۔ کمینگی، درندگی، حرص و ہوس، لوٹ مار اور قتل و غارت کا ایسا بازار گرم ہوا کہ تہذیب انسانی پانی پانی ہو گئی۔[2]

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے فسادات کی شدت کو چند سطروں میں بیان کر دیا ہے اس ضمن میں احمد جاوید کا خیال ہے:

> ہمارا نیا ادبی ماحول 1947ء کے ساتھ ہی وضع ہونا شروع ہوا ہے۔ تقسیم سے قبل ادب کے جو رویے پوری شدت کے ساتھ سفر میں تھے وہ پاکستان کی فضا میں ایک نئی صورتحال سے ہمکنار ہوئے۔ فسادات تو خیر ایک موضوع تھا ہی مگر بڑا موضوع آزادی تھا اور آزادی اپنے ساتھ نئے مسائل بھی لائی تھی۔ ادب کی قریبی روایت میں جو رویے چلے آ رہے تھے ان میں ترقی پسند تحریک کے اثرات غالب تھے مگر جو دیگر رجحانات فروغ حاصل کرنے کی جدوجہد میں تھے وہ اب اس غلبے سے باہر آنا چاہتے تھے۔ جب ترقی پسند تحریک پر پابندی عائد ہوئی تو جدید ادب کے رجحانات کو آگے بڑھنے کے مواقع میسر آ گئے۔
>
> ہر چند کہ ترقی پسند تحریک کے مقابلے میں ادب کے دیگر رجحانات انسان کی

> داخلی صورتحال کو موضوع بناتے تھے۔مگر ہمارا جو نیا ماحول سر اٹھا رہا تھا اس میں داخلیت محض ایک رومانوی کام نہیں رہ گیا تھا۔ خارج کا جبر داخلیت کو جن نئی نفسی الجھنوں میں مبتلا کر رہا تھا اس میں معاشرتی سماجی اور سیاسی عوامل صاف دیکھے جا سکتے تھے۔[3]

1947ء کی تقسیم کے بعد ناقدین ادب اردو افسانے کو بھی چار رجحانات میں تقسیم کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ پہلا رجحان جس پر ہندوستان اور پاکستان کے تقریباً سبھی افسانہ نگاروں نے قلم اٹھایا وہ فسادات سے ابھرنے والے المیے کی عکاسی کرتا ہے۔

> اس ذیل میں دوطرح کے افسانے آتے ہیں۔ ایک وہ جن کی نوعیت ہنگامی تھی اور جو فسادات کو براہ راست موضوع بنا کر لکھے گئے۔ دوسرے وہ جو تہذیبی سطح پر تقسیم کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔ اس رجحان کے بہترین علمبردار ہندوستان میں قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین ہیں۔[4]

افسانے کا دوسرا اہم رجحان معاشرتی مسائل ،طبقاتی منافرت کی عکاسی پر مبنی تھا۔جس کے نمائندہ افسانہ نگار سعادت حسن منٹو، بیدی اور احمد ندیم قاسمی ہیں۔ افسانے کا تیسرا بڑا رجحان مجموعی صورتحال کی عکاسی ہے۔ افسانے کا چوتھا اہم رجحان علامتی، تجریدی اور استعاراتی افسانے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں داخل اور خارج کا تضاد ختم کر کے فنکار زندگی کو وسیع تناظر میں دیکھتے ہوئے افسانے کا تشخص قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ افسانے کے یہ چاروں رجحانات ہجرت کے موضوع پر لکھے جانے والے افسانوں میں کہیں نہ کہیں اپنی جھلک ضرور دکھاتے ہیں۔ پاکستان بہت سی امنگوں اور امیدوں کا محور و مرکز تھا لیکن اس کے قیام کے ساتھ ہی وہ امنگیں اور آرزوئیں خاک وخون میں لتھڑی نظر آئیں۔ پاکستان کو انگریزوں اور ہندوؤں کی سازشوں کے باعث اپنی ابتداء ہی سے ناانصافی اور ظلم سہنا پڑا جس کے باعث اس کی نوزائیدہ بنیادوں میں دراڑیں پڑنے لگیں۔ ایسے میں تبادلہ آبادی کے باعث پیدا ہونے والے مسائل، لٹے پٹے مہاجرین کی آمد، ان کی رہائش وخوراک کا بندوبست اور ان کی امیدوں پر پورا اترنا حکومت پاکستان کا فرض اولین تھا۔لیکن افسوس پاکستان کی بنیادوں کو خارجی سیاست کی چیرہ دستیاں اور اندرونی و

بیرونی دشمنوں کی نت نئی چالیں روز بروز کمزور تر کرنے پر تلی ہوئی تھیں۔ ادیب و شاعر پہلے محبت و امن کے گیت الاپ رہے تھے اب بدلی ہوئی یہ نئی صورتحال خوف، بے یقینی و بے اعتمادی کی فضا لیے ہوئے تھی۔ اس نے حساس فنکاروں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

المیہ ہے کہ طویل جدوجہد کے بعد ملنے والی آزادی کا پہلا لمحہ ہی خون میں نہا گیا.اور وہ ادب جو آزادی کی خوشی کے ساتھ نہال ہونا تھا، غم میں ڈوب گیا۔ چنانچہ آزادی کا ادب، فسادات کا ادب بن گیا۔ اور مشترکہ تہذیبی ورثے میں ادب کے لیے جو جڑیں موجود تھیں، وہ آزادی کے بعد نہ رہیں۔ لیکن اس صورتحال کے پیدا ہونے سے قبل کہ تمام پرانے فنی و تکنیکی رویے تبدیل ہوتے افسانے کو فسادات کے سمندر سے گزر کر جانا تھا، یہ دیکھنے کے لیے کہ ادب میں یہ توڑ پھوڑ، شکست و ریخت اور انہدام و تعمیر کا عمل کب اور کیسے شروع ہوا، یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ نئے افسانے میں اس قدر حدت، شدت اور غم و غصہ کیوں تھا؟

فسادات کے افسانے کا جائزہ لیں، تو محسوس ہوتا ہے جیسے کچھ لکھنے والے انسان دوستی، بہیمانہ مظالم، مٹی ہوئی عزتوں، خون کے سمندر اور اپنی ادبی Commitment کے ساتھ لکھ رہے تھے۔ انہیں دکھی انسانیت کا ساتھ دینا ہی تھا مگر کچھ ایسے بھی تھے جو فسادات کے خلاف افسانے کی اس رد میں شریک تو ہو گئے لیکن ان کی وابستگی اس کے ساتھ نہ تھی۔ تاہم اس کا بھی ایک فائدہ ہوا کہ فسادات کی ایک مکمل فلم تیار ہو گئی اور کبھی تشکیل پاکستان کے عہد پر کسی نے کام کرنا چاہا تو اس کے لیے آسانی ہو گی کہ وہ اپنا مواد افسانے سے اٹھا لے۔

ہمارے لکھنے والوں میں منٹو ایک اہم نام ہے جس نے ایک طرف تو فسادات کی حقیقی تصویریں پیش کیں اور دوسری طرف افسانے کی تکنیک اور اسلوب کے نئے جوہر بھی دکھائے۔ ''کھول دو''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، ''یزید''، ''گورکھ سنگھ کی وصیت'' ''آخری سیلوٹ''، ''ٹیٹوال کا کتا'' منٹو کے معرکے کے افسانے ہیں۔

یوں تو تمام اصناف میں تقسیم ہند اور فسادات کی تاریخ محفوظ ہے لیکن افسانے نے جس طرح

واقعات کو اکٹھا کیا ہے اس کی کوئی اور مثال دستیاب نہیں۔ یہ افسانے پر ایسا دور تھا جب حقیقت نگاری عروج پر تھی۔ کسی بھی موضوع پر کسی بھی پہلو یا رخ سے خامہ فرسائی کی جا سکتی تھی۔ علاوہ ازیں ترقی پسند تحریک نے جس قدر اعلیٰ معیار کے افسانہ نگار پیدا کیے وہ چہل پہل بھی کسی دوسری صنف میں دکھائی نہیں دیتی۔ منٹو، کرشن، ندیم، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور راجندر سنگھ بیدی ایسے ہی نام ہیں جو اسلوب میں ایسی قدرت رکھتے تھے کہ نہ صرف واقعات کو ان کی گہرائی میں جا کر دیکھ سکتے تھے بلکہ انتہائی جذبات و احساسات کی اتھاہ گہرائیوں میں بھی اتر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد کا کوئی بھی قابل ذکر افسانہ نگار ایسا نہیں ہے جس نے تقسیم ہند اور فسادات کو موضوع نہ بنایا ہو لیکن ہماری مشکل یہ ہے کہ جب ہم اپنے موضوع کے اعتبار سے اس عہد کے افسانوں کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں تو اسلوب اور تکنیک کی سطح پر زیادہ تر جذباتیت کے سوا کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ایک جگہ لکھا ہے:

> فرقہ وارانہ فسادات کے موضوع پر لاتعداد افسانے لکھے گئے ان میں ایسے افسانے بھی تھے جن میں جذباتیت کا دفور تھا اور اس نے افسانے کی تکنیک، تراش خراش اور تانے بانے پر بُرا اثر ڈالا تھا۔ افسانے جذباتی نظم ہو کر رہ گئے تھے۔ ایسے افسانے بھی تھے جن میں جذبہ سرے سے غائب تھا اور لکھنے والوں نے فسادات کو صرف اس لیے اپنایا تھا کہ وہ اس وقت کا اہم ترین حادثہ تھے۔ ان کے لیے فسادات کی عکاسی بھی ایک مسئلہ تھی۔ اسی عکاسی کے پیچھے خیالات کے دھارے اور اس کے پیچ و خم سے ان کی نظریں غافل تھیں۔[5]

اصل قصہ یہ ہے کہ فسادات کا حادثہ خون کی ندی سے گزر کر وقوع پذیر ہوا تھا۔ یہ واقعات ایسے تھے کہ کوئی آنکھ خون کے آنسو روئے بغیر نہ رہ سکتی تھی۔ ہر دل پاش پاش تھا۔ اسی لیے بعض افسانہ نگاروں کے ہاں جذباتی رویہ پیدا ہوا جس نے ان کے اندازِ تحریر کو بھی جذباتی ہیجان سے بھر دیا۔ اس سے بھی بڑا نقصان یہ ہوا کہ فسادات کی ڈرامائی کیفیت کو اپنی تخلیق کو حسین بنانے کے لیے جنہوں نے کوششیں کیں ان کی کہانیوں پر آورد کا شبہ ہونے لگا۔ ایسے افسانہ نگار بھی تھے جنہوں نے اس انتہائی شدید جذباتی ماحول میں اپنی انسان دوستی کا بھرم رکھنے کے لیے صلح جویانہ انداز اختیار کیا اور ایسی کہانیاں لکھیں جو اس وقت کے حقیقی ماحول کی عکاسی کرنے کے بجائے افسانہ نگار کی اپنی خواہشوں کی آئینہ دار ہیں۔ اس ضمن میں احمد

ندیم قاسمی کے افسانے ''پرمیشر سنگھ'' اور کرشن چندر کے افسانے ''پشاور ایکسپریس'' کی مثال دی جا سکتی ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ 1947 میں فسادات کے موضوع پر لکھے گئے اکثر افسانوں کے اسلوب کے پس پردہ جذباتی یا رومانوی رویہ کام کر رہا ہے۔ یہاں بعض افسانوں سے کچھ اقتباسات پیش نظر رکھے جا سکتے ہیں جن سے افسانے میں فنکار کی اپنی شخصیت زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔

> یہ مت کہو کہ ایک لاکھ ہندو اور ایک لاکھ مسلمان مرے، یہ کہو کہ دو لاکھ انسان مرے ہیں۔ ٹریجڈی اصل میں یہ ہے کہ مارنے والے کسی بھی کھاتے میں نہیں گئے۔ ایک لاکھ ہندو مار کر مسلمانوں نے یہ سمجھا ہو گا کہ ہندو مذہب مر گیا ہے لیکن وہ زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ اسی طرح ایک لاکھ مسلمان قتل کر کے ہندوؤں نے بغلیں بجائی ہوں گی کہ اسلام ختم ہو گیا ہے مگر حقیقت آپ کے سامنے ہے کہ اسلام پر ہلکی سی خراش بھی نہیں آئی۔ وہ لوگ کتنے بے وقوف ہیں جو سمجھتے ہیں کہ بندوقوں سے مذہب شکار کیے جا سکتے ہیں۔ مذہب، دین، ایمان، دھرم، یقین، عقیدت ...... جو کچھ بھی ہے ہمارے جسم میں نہیں روح میں ہوتا ہے۔[6]

> سپاہی بولا: ہندوستان کے فسادات کی شہرت اسی وجہ سے تو قائم ہے۔ عید پر فساد، محرم پر فساد، انسانی لہو یہاں کے تہواروں کا خاص جزو ہے۔ لہو نہ بہے تو تہوار چپ چاپ گزر جائیں۔ اور فسادی یہ بے رونقی کب گوارا کرتے ہیں۔ اصل میں بابا انسانی لاشوں کو تڑپتے دیکھنے کا نشہ بہت تند ہوتا ہے۔[7]

اوپر دیے گئے دونوں اقتباسات دو بڑے افسانہ نگاروں کے ذہن اور نقطۂ نظر کی عکاسی کرتے ہیں مگر اسلوب اس قدر دوٹوک اور قطعی ہے کہ جو صرف جذباتی فضا کی عکاسی کرتا ہے۔ ان اقتباسات میں نہ کوئی اسرار ہے اور نہ تخلیقیت۔ لیکن جو قطعیت ان میں در آئی ہے وہ حالات کا قدرتی نتیجہ ہے۔ اسی طرح جذبات کا وفور دیکھنے کے لیے اور واقعات کی شدت کو دکھانے کے لیے اس عہد کے افسانہ نگاروں نے جو تکنیک اور اسلوب اختیار کیا انہیں بغیر کسی سیاق و سباق کے پیش کیا جاتا ہے۔ ان اقتباسات کے جملے ان احساسات کی خود نمائندگی کرتے ہیں جن میں اس عہد کا افسانہ نگار مبتلا تھا۔

'توں کون ایں بھرا' ...... اس کے جواب میں ایک گرم گرم تیز چیز اس کی پشت میں دھنستی ہوئی چلی گئی۔ وہ کچھ بھی نہ سمجھ سکا کہ اس کے ساتھ کیا ہو رہا ہے؟ کیا ہو گیا ہے؟[8]

راستے بھر یہ انسان دن کو چلتے رہے، لٹتے رہے، راتوں کو ٹھہرتے رہے، ان کے بچے ذبح کیے گئے، ان کے جوان مارے گئے، ان کی عورتیں چھینی گئیں۔ پھر انہوں نے سرحد پار کی۔[9]

''میں عزت کے لیے ڈرتی ہوں ۔۔۔'' اس نے ریوالور کی نال دلہن کی کنپٹی پر رکھ کر لبلبی دبا دی۔ دلہن کے دونوں ہاتھ اس کی گردن میں حمائل تھے، چھوٹ گئے، خون اور بھیجا ملا جلا اس سے دیکھا نہ گیا ...... اور ایک کرپان اس کی پسلیوں سے آر پار ہو گئی۔[10]

ہوائی جہاز میں اونگھتے اونگھتے غضنفر نے سوچا: کیا یہ لاکھوں اس لیے مرے کہ یہ لوگ حکومت کریں پاکستان پر یا ہندوستان پر ...... یہ مزے اڑائیں اور انسان مارے جائیں اور میرے اپنے ماں باپ بہن بھائی ......[11]

شہر کی گہما گہمی کو موت نے نگل لیا تھا۔ زندگی کونے کھدروں میں منہ چھپائے سسک رہی تھی۔ ویرانی کہتی تھی اب کبھی آباد نہیں ہوں گے۔ موت کہتی تھی ...... کہ ہمارے چنگل سے اب کوئی نہ بچ سکے گا۔ مگر امدادی کمیٹی کے دردمند کہتے تھے کہ زندگی اتنی ارزاں نہیں ...... وہ جہاں جہاں جا سکتے تھے ...... روتی سسکتی مایوس زندگیوں کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر چن چن کر پناہ گزینوں کے کیمپ میں پہنچا رہے تھے۔[12]

پھر ایک لڑکی کو اٹھا کر کندھے پر ڈال لیا۔ لڑکی کے منہ سے کوئی آواز نہ نکلی، اس نے کوئی مزاحمت نہیں کی، لیکن جب وہ لڑکی کو لے کر جانے لگے تو اس نے اپنی لٹکتی ہوئی بانہیں اس کی طرف پھیلا دیں ...... وہ بے چین ہو کر آگے بڑھا مگر دھکا دے کر پیچھے ہٹا دیا گیا اور سرخ آنکھوں والے نے آگے بڑھ کر لڑکی کی پھیلی ہوئی بانہیں اپنے گلے میں ڈال لیں۔ لڑکی کی آنکھیں جیسے بے انتہا کرب سے بند ہو گئیں۔[13]

حقیقت نگاری کا اسلوب جب افسانے میں پریم چند کے توسط سے داخل ہوا تھا تو یہ محض روداد نویسی نہیں تھی بلکہ اس میں گہرے مشاہدے کے ساتھ ساتھ تجزیاتی ذہن بھی کارفرما تھا۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں علامتیت اور اشاریت بھی اس کے مزاج میں داخل ہوئی جس نے ترقی پسند تحریک کے دور کے افسانے کو اس صنف کے دور زریں کا مرتبہ عطا کر دیا لیکن فسادات کے ساتھ بہت کم افسانہ نگار ایسے دکھائی دیتے ہیں جن کا اسلوب اپنے اندر فکری گہرائی بھی رکھتا ہو۔ زیادہ تر حقیقت نگاری، واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کے لیے استعمال ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

فسادات کے زمانے میں دو افسانہ نگاروں نے سب سے زیادہ لکھا۔ ان میں ایک تو کرشن چندر ہیں اور دوسرے سعادت حسن منٹو، لیکن جو مرتبہ اور شہرت منٹو کو حاصل ہوئی وہ کرشن چندر کے حصے میں نہیں آئی۔ منٹو نے فسادات پر یوں تو لاتعداد افسانے لکھے لیکن ان کی دو کہانیوں کو بطور خاص شہرت حاصل ہوئی۔ منٹو کے بارے میں یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ وہ بہت ہی بے رحم اور بے باک افسانہ نگار تھا۔ وہ ایک جراح کی طرح چیر پھاڑ کرتا تھا اور اسے اس سے کوئی غرض نہیں ہوتی تھی کہ دہ منظر کتنا کریہہ ہے، گھاؤ کتنا گہرا ہے اور نشتر لگنے سے خون کتنا بہہ گیا ہے۔ لیکن منٹو ہی ایسا واحد افسانہ نگار ہے جو کسی بھی صورتحال کو اس زاویے سے دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے جس سے دوسروں کو کچھ نظر نہیں آتا۔ منٹو کا افسانہ ''کھول دو'' اس لحاظ سے ایک لافانی افسانہ ہے کہ اس میں ایسے واقعے کی تہہ میں اترنے کی کوشش کی گئی ہے جس کو دوسرے ایک منظر کے طور پر دیکھ رہے تھے۔ پاکستان داخل ہونے والی سکینہ جسے رضا کار محافظ بن کر ملتے ہیں اور ایک زندہ لاش کی طرح اس کو چھوڑ جاتے ہیں اس کے پس پشت انسان کے اندر چھپے ہوئے جانور اور وحشی کو منٹو نے جس طرح بے نقاب کیا ہے اس میں اس کے انوکھے ذہن کا کمال تو ہے ہی لیکن سب سے بڑا کمال اس تکنیک اور اسلوب کا ہے جو مسئلے کی گتھی کو ایک دھماکے سے کھول دیتا ہے۔

> شام کے قریب کیمپ میں جہاں سراج الدین بیٹھا تھا اس کے پاس ہی کچھ گڑ بڑ سی ہوئی۔ چار آدمی کچھ اٹھا کر لا رہے تھے۔ اس نے دریافت کیا تو معلوم ہوا کہ ایک لڑکی ریلوے لائن کے پاس بے ہوش پڑی تھی۔ لوگ اسے اٹھا کر لائے تھے۔

اس کا جواب اردو افسانے کی پوری تاریخ میں موجود نہیں ہے۔ یہ افسانہ اس شخص کی کہانی ہے جو یوں تو پاگل پن میں سب کچھ فراموش کر بیٹھا ہے حتیٰ کہ اپنی بیٹی بھی مگر اپنے گاؤں ٹوبہ ٹیک سنگھ کو نہیں بھلا سکا۔ یہ کہانی وہاں ختم ہوتی ہے جہاں بشن سنگھ ہندوستان اور پاکستان کی سرحد پر ایک پاؤں اُدھر اور ایک پاؤں اِدھر رکھے رات بھر کھڑا رہتا ہے اور صبح اس کی لاش وہاں پڑی ہوتی ہے۔ منٹو نے اپنے موضوع کو صورتحال کی عکاسی کے لیے جس تکنیک سے بیان کیا ہے وہ کئی سطحوں پر قابل غور ہے۔ پاگل خانے میں پاگلوں کی زبان اور ان کی ذہنی کیفیت کی عکاسی ایک خوبی ہے جبکہ دوسری طرف ایک مسلسل طنز ہے جو کہانی کی رگ رگ میں سمایا ہوا ہے۔ آپ درج ذیل عبارت سے منٹو کے اپنے ذہن کا مطالعہ بھی کر سکتے ہیں کہ اس نے تقسیم کو کن نگاہوں سے دیکھا۔

> ایک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان اور ہندوستان اور پاکستان کے چکروں میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔ جھاڑو دیتے دیتے ایک دن درخت پر چڑھ گیا اور ٹہنے پر بیٹھ کر دو گھنٹے مسلسل تقریر کرتا رہا جو پاکستان اور ہندوستان کے نازک مسئلے پر تھی۔ سپاہیوں نے اسے نیچے اترنے کو کہا تو وہ اور اوپر چڑھ گیا۔ ڈرایا دھمکایا گیا تو اس نے کہا: ''میں ہندوستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں۔ میں اس درخت پر ہی رہوں گا۔ 15

ہم جب فسادات کے افسانوں کا جائزہ لیتے ہیں تو تقابلی مطالعے میں ہمیں منٹو کی عظمت اس کے اسلوب اور تکنیک کے باعث ہی سمجھ میں آتی ہے۔ اس کے جملوں کی نشست و برخاست ہمارے اندر سوچنے اور سمجھنے کی صلاحیت کو بیدار کرتی ہے۔ وہ خود جذباتی نہیں ہوتا لیکن جذبات میں تلاطم پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

فسادات کے واقعات ہنگامی صورتحال کا شاخسانہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ایک ہنگامہ خیز لہر کی طرح رونما ہوئے اور بڑی کثرت سے لکھے گئے لیکن آج ہم ایسے ہی افسانوں کا تذکرہ کرتے ہیں جن کی اثر آفرینی وقتی نہیں تھی بلکہ ہر عہد پر محیط تھی۔ فسادات کے دور میں بھی حقیقت نگاری اور بیانیہ کا چرچا تھا۔ صرف منٹو ایک ایسا افسانہ نگار ہے جس نے اپنے افسانوں کے ذریعے اسلوب کے نئے امکانات کے در وا

کیے اور آنے والوں کو کئی نئے راستے دکھائے۔

فسادات نے مجبوری اور مقہوری کے جو مناظر اجاگر کیے، بے بسی اور بربادی کے جو سانحات گزرے انہوں نے پاکستان کے قیام کے بعد احساس محرومی کو جنم دیا۔ دو کروڑ انسانوں کی غیر منظم نقل مکانی نے حکومتوں کے محدود وسائل کے باعث جن مسائل کو جنم دیا، اس کے برے اثرات لوگوں کو بھگتنا پڑے۔ روٹی، کپڑا، چھت، روزگار، علاج معالجہ کی نایابی نے جس احساس کو جنم دیا اس نے انسانوں سے جینے کی تڑپ اور جدوجہد کے امکانات بھی چھین لیے۔ اس ہیبت ناک صورتحال کا ذکر قدرت اللہ شہاب کے طویل افسانے ''یا خدا'' میں ملتا ہے۔

یہ افسانہ تین مختلف مناظر دکھاتا ہے۔ قیام پاکستان کے وقت مشرقی پنجاب، لاہور کے مہاجر کیمپ اور کراچی۔ پہلے حصے میں دلشاد کے ساتھ مشرقی پنجاب کے سکھوں نے جو مظالم ڈھائے وہ ''رب المشرقین'' کے نام سے پیش کیے گئے ہیں۔ ''رب المغربین'' میں مہاجر کیمپوں میں ان ذمے دار حضرات کے چہرے دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جنہیں زندہ انسانوں کے بجائے سردی سے مرجانے والوں پر کمبل ڈال کر تسکین ملتی ہے۔ آخر کار دلشاد قوم کے سچے ہمدرد اور خادم خلق مصطفیٰ خان سیمابی کے مقدس بنگلے کی یاترا بھی کرتی ہے:

> دو چار دن میں جب مصطفیٰ خان سیمابی نے اپنے حج کے ارکان پورے کر لیے تو دلشاد پھر مہاجر خانے میں واپس آ گئی۔ ننھا محمود شیشے کا لٹو چلا رہا تھا، تالیاں بجا بجا کر دلشاد کو سمجھایا کہ زبیدہ باجی بھی موٹر میں بیٹھ کر دادا میاں کے پاس گئی تھی ...... اب وہ پھر دادا میاں سے پیسے لائے گی۔[16]

''رب العالمین'' کے زیر عنوان دلشاد اور زبیدہ اپنے بچوں کو لے کر وسیع القلب شہر کراچی پہنچ جاتی ہیں۔ دلشاد پکوڑے تلتی ہے اور زبیدہ دہی بھلے بناتی ہے۔ جب زبیدہ کسی ''خان'' کے ساتھ دہی لینے جاتی تو دلشاد صفدر کا خیال رکھتی ہے اور جب دلشاد اپنے کسی گاہک کے ساتھ بیسن لینے جاتی ہے تو زبیدہ کے سپرد اپنی بچی کر جاتی ہے۔ اس طرح دارالاماں (پاکستان) میں آنے والی امت مسلمہ کی بچیاں باقاعدہ جسم فروشی کا کاروبار شروع کر دیتی ہیں۔

شہاب نے اس افسانے میں صرف عورت کی ٹریجڈی نہیں دکھائی بلکہ بکھرتے ہوئے خواب بھی دکھائے ہیں۔ انوار احمد کے مطابق ''یہ افسانہ حقیقت میں پاکستان سے متعلق خوابوں کی آبروریزی ہے۔'' 17 جس طرح شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' کو پہلا پاکستانی ناول قرار دیا جا سکتا ہے بالکل اسی طرح ''یا خدا'' کو مکمل پاکستانی افسانہ کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس میں نہ صرف پاکستان کا کربناک ماضی اور حال دکھایا گیا ہے بلکہ اس میں مستقبل کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔

> کچھ پنجابیوں کو کنڈیکٹر نے فصیح و بلیغ گالیاں دیں ...... ہماری قومی زبان ہی نہیں
> تھی...... 18

اس افسانے کے اختتامی جملے جس صورتحال کو ابھارتے ہیں، وہ انسان سے تکریم چھین کر بے بسی اور محرومی کے عجب احساس کو ابھارتے ہیں۔

مہاجرین نئے وطن میں خوشحالی، سکون اور محبت کے خواب لے کر آئے تھے۔ لیکن جب وہ لٹے پٹے پاکستان پہنچے تو مسائل کے انبار انہیں نگلنے کے لیے تیار نظر آئے۔ قاسمی کا ایک افسانہ ''تسکین'' اسی پہلو کی عکاسی کرتا ہے۔ افسانے میں ہجرت کو موضوع بناتے ہوئے کسمپرسی اور مہاجر کیمپوں کے منتظمین کی بے حسی کو بیان کیا گیا ہے۔ مہاجر کیمپوں میں بچے موت و حیات کی کش مکش میں مبتلا تھے۔ کہیں غذا کی تلاش میں بوڑھوں کی آنکھیں پتھرائی ہوئی تھیں۔ کہیں مہاجرین اپنے بچھڑے ہوئے عزیزوں کی تلاش میں انتظار کی سولی پر لٹک رہے تھے۔ کہیں اپنے چاہنے والوں کی لاشوں، انتڑیوں اور لٹی ہوئی عصمتوں کے مناظر مہاجرین کا چین لوٹ رہے تھے۔ افسانے کا مرکزی کردار ''میں'' یہ سب صورتحال دیکھ کر پریشان ہوتا ہے۔ لیکن افسانے کا اختتام اس وقت چونکا دیتا ہے۔ جب مرکزی کردار ''میں'' مہاجرین کے مسائل سے آگاہی کی خاطر ان کی فہرستیں بنا کر مہاجر کیمپ کے منتظم اعلیٰ ''مولانا'' کو دیتا ہے اور وہ ''میں'' کو کاغذوں کا پلندہ واپس کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> یہ پلندہ اپنے پاس رکھیے ...... یوں نہ کیا جاتا تو یہ آپ کو ہر روز تنگ کرتے رہتے
> یہ سب کچھ بیچاروں کی تسلی کے لیے ہو رہا ہے ...... خیر اب آپ کل بقیہ لوگوں کے
> عزیزوں کے بارے میں پوچھیے گا تسلی ہوتی رہے گی بے چاروں کی۔ 19

ہاجرہ مسرور کے افسانے ''امت مرحوم'' میں ان زندہ دلوں کا تذکرہ ہے جو مہاجر کیمپوں کو پکنک پوائنٹ سمجھتے ہیں اور وہ ڈاکٹر بھی جنہیں مہاجرین کی کاہلی کا شکوہ ہے۔ اشفاق احمد کے ''سنگدل'' میں ایک ایسا فرض شناس فوجی افسر بھی نظر آتا ہے جو کسی گمشدہ والدین کی درخواست پڑھے بغیر لکھ دیتا ہے ''بہت کوشش کی سراغ نہیں ملا۔''[20]

انتظار حسین کا افسانہ ''بن لکھی رزمیہ'' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں فسادات کے پس منظر سے ایک عہد کی تاریخ جھلکتی ہے۔ اس میں آزادی کی خواہش، جوش و ولولہ، جدوجہد، حصول آزادی کے بدلنے کی کہانی ملتی ہے۔ افسانے کا پچھوا ہندوستان کے پرجوش اور جذباتی مسلمان کا آئیڈیل ہے مگر اسے منٹو کے بشن سنگھ کی طرح یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ وہ پاکستانی کیوں نہیں۔

> اس کی سمجھ میں یہ بات نہ آتی تھی کہ قادر پور جس میں پچھوا رہتا ہے پاکستان سے باہر کیسے ہوسکتا ہے۔[21]

جب اس کے دوست احباب ہجرت کر جاتے ہیں تو آخر کار پچھوا بھی پاکستان پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی ضروریات اسے بدحواس کر کے وضع داری سے محروم کر دیتی ہیں۔

> میں نے سوچا تھا کہ اسے بیسویں صدی کا ٹیپو سلطان بناؤں لیکن اب تو وہ بات ہی ختم ہوگئی۔ وہ پاکستان چلا آیا اور پاکستان آ کر وہ پاؤں ٹکانے کے لیے جگہ اور پیٹ بھرنے کے لیے روٹی مانگتا ہے۔ اس کے کردار کی ساری بلندی اور عظمت خاک میں مل چکی تھی۔[22]

آخر پچھوا واپس ہندوستان چلا جاتا ہے اور وہاں سے اس کی موت کی خبر آتی ہے۔ اس افسانے کا المیہ پچھوا کی موت نہیں کہ سفر میں پیچھے مڑ کر دیکھنے والوں کا یہی مقدر ہوتا ہے بلکہ دردناک صداقت یہ انکشاف ہے:

> پاکستان نعیم میاں کا گھر ہے، پچھوا کا گھر نہیں۔[23]

نعیم میاں ان ابن الوقت سیاسی قوتوں کا نمائندہ ہے جنہوں نے قیام پاکستان کے فوراً بعد نوکر شاہی سے رابطے استوار کر کے لاکھوں گھروں کی بے گھری اور بے آبروئی کے ملبے پر اپنے لیے وسیع و عریض اراضی

الاٹ کرالی تھی۔

فسادات کے المیے سے قبل ہی مسلمانوں کے لیے ایسے حالات پیدا ہو چکے تھے جو ان فسادات سے شدت کے اعتبار سے کم نہ تھے۔ ڈبلیو، ڈبلیو ہنٹر اپنی کتاب میں مسلمانوں کے بارے میں ایک محکمے کے کوائف بیان کرتا ہے:

"In 1869, these departments were filled thus:-

In the three grades of Assistant Government Engineers there were fourteen Hindus and not one Muslman; among the apprentices there were four Hindus and two English-men, and not one Muslman ------ In the offices of Account there were fifty names of hindus, and not one Muslman, and there upper subordinate Department there were twenty-two hindus, and again not one Muslman." [24]

روزافزوں یہ صورتحال خراب ہوتی چلی گئی۔ کسی اچھی ملازمت کا تو تصور ہی نہ تھا، عام اور معمولی ملازمت بھی حاصل کرنا مسلمانوں کی قدرت سے باہر تھا۔

انتظار حسین فسادات کے اثرات کے حوالے سے کہتے ہیں:

تقسیم کا اثر ہمارے ذہنوں پر گہرا پڑا ہے۔ سماجی فضا اور سیاسی ماحول یک لخت بدل گیا۔ انگریزوں کا اثر ضرور رہا۔ لیکن انگریز حاکم سامنے سے ہٹ گئے۔ پہلے ہندو، سکھ، مسلمان اکٹھے تھے۔ سماجی تانا بانا تھا ---- استحکام تھا ---- زندگی میں تسلسل تھا، اب یہ لوگ بٹ گئے اور ایک طرح کا Social Disintegration کا دور آ گیا۔ [25]

یہ اثر صرف تقسیم کا نہ تھا۔ بات اس سے پہلے اور بعد کی بھی ہے۔ مسلمانوں کے ماضی کے پُرشکوہ

دور کا جس طرح انہدام ہوا تھا، اس کا تدارک ہنوز نہ ہو سکا تھا۔ دوسری طرف صدیوں کی حکمرانی کے خلاف ہندوؤں، سکھوں کے لاشعور میں بھی وہی نفرت جاگزین تھی جو عموماً حاکموں کے خلاف محکوم قوموں میں ہوا کرتی ہے۔ چنانچہ جو بہت سے عوامل فسادات کا سبب تھے ان میں ایک نفرت میں ڈوبا ہوا انتقامی جذبہ بھی تھا۔ جو ایک تصور اس بارے میں تھا کہ ہندو، سکھ، مسلمان کے درمیان ایک مثالی بھائی چارے کی فضا تھی۔ پھر یہ یکدم کیا ہو گیا ---؟ یہ سوال اکثر لوگوں سے سنا گیا لیکن انتظار حسین کی اس بات پر کبھی توجہ نہیں دی گئی۔

> مسلمان ہونے کے سبب ہمارے اور ان کے درمیان فاصلہ بہت تھا۔ زبان کا فاصلہ، تہذیب کا فاصلہ۔ ہم نے اس فاصلے کو پاٹنے اور جاننے کی کوشش نہیں کی، نہ انہوں نے ہمیں جانا نہ ہم نے انہیں پہچانا۔[26]

خیر یہ تو ماضی تھا، جس کے بارے میں خوش فہمیاں زیادہ اور حقیقی فکر کم کم تھی۔ تاہم فسادات کے اچانک ہولناک ہو جانے کے سبب ذہن بھی مفلوج ہو گئے۔ ملک کا شیرازہ بکھر گیا۔ خوبصورت قدروں کا تصور عنقا ہوا۔ چنانچہ فسادات کے بعد تادیر لکھنے والوں کے سامنے پورا منظر ہی غائب ہو گیا۔ دیر تک چیخیں، آہیں، سسکیاں، کراہیں اور درد آمیز صدائیں پھیلی رہیں۔

تقسیم ہند کے بعد ملکی سطح پر فسادات کا اثر تو زیادہ نہیں رہا لیکن جو نئے مسائل پیدا ہوئے وہ بہت گھمبیر تھے۔ مہاجرین کی آبادکاری سب سے بڑا مسئلہ تھا۔ اجڑے اور بکھرے ہوئے خاندانوں کے زخموں نے ناسور کی شکل اختیار کر رکھی تھی۔ ایسی عورتیں جو جنسی تشدد کا نشانہ بنائی گئیں، ان کی ہولناک کہانیاں ہر کسی کی زبان پر تھیں۔ قتل و غارت گری کا احساس بھی ذہنوں پر شدید تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پچاس کی دہائی کی آمد تک جو افسانہ لکھا گیا اس میں جذباتیت تو ہے ہی لیکن تلخی، طنز، غصہ اور ناراضی کے عناصر بھی بہت نمایاں ہیں۔ اس طرح جب ہم پچاس کی دہائی کی آمد تک پاکستانی افسانے کے اسلوب کا جائزہ لیتے ہیں تو فکری گہرائی کی جگہ جذباتی ہیجان زیادہ عیاں ہو کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایک حد تک یہ وہی رومانوی انداز ہے جو پھر آگے مختلف موضوعات میں پچاس کی دہائی کے افسانے میں اکثر و بیشتر دکھائی دیتا ہے۔

ب۔ ہجرت کا کرب:

فسادات کے بعد ''ہجرت'' افسانے کا سب سے بڑا موضوع ہے۔ فسادات اپنی نوعیت کے اعتبار سے کتنے ہی خوفناک کیوں نہ ہوں ان کی نوعیت عارضی ہوتی ہے کیونکہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ زخم مندمل ہو جاتے ہیں۔ جبکہ ہجرت کے اثرات دور رس ہوتے ہیں اور یہ نسل درنسل صدیوں تک اپنے اثرات دکھاتے ہیں۔ فسادات تو محض انسانی جذبات کو شدت سے متاثر کرتے ہیں۔ جبکہ ہجرت زندگی کے تمام اہم شعبوں سیاست، ثقافت، معیشت اور انتظامیہ تک کو متاثر کرتی ہے۔ بعض مسائل کا تعلق انسان کے خارج سے ہوتا ہے جیسے سیاسی، معاشی اور انتظامی مسائل لیکن بعض مسائل کا تعلق خالص انسان کے باطن سے ہوتا ہے مثلاً ثقافتی مسائل۔ قیام پاکستان کے بعد خارجی مسائل کو حل کرنے کی طرف توجہ دی گئی لیکن باطنی مسائل پر توجہ کے لیے نہ وسائل تھے نہ فرصت۔ اس ہجرت کے موقع پر قوم کو باطنی سطح پر نئی داخلی ہم آہنگی اور نئی ترتیب کی ضرورت تھی۔ یہ کام کوئی بہت بڑا قومی رہنما ہی کر سکتا تھا اور قائداعظم ہی ایسی شخصیت تھے لیکن موت نے ان کو کاروانِ منزل کو صحیح سمت روانہ کرنے کی مہلت ہی نہ دی۔ باقی موقع پرست لیڈروں کی کثرت تھی لہٰذا قومی زندگی کا کارواں پھر انہیں اندھیروں میں گم ہو گیا جن میں وہ صدیوں تک بھٹکتا رہا تھا۔ یہ ایسا قومی المیہ تھا جس کا مداوا نہ تھا۔

وہ شاعر اور ادیب جو بھارت کے مختلف علاقوں سے ہجرت کر کے آئے تھے ان کے ہاں ایک واضح رجحان ماضی پرستی یا ناسٹلجیا کا تھا۔ ان کے ہاں بچھڑے ہوئے دوستوں اور بچھڑی ہوئی وادیوں کا تذکرہ ہونے لگا۔ نئی سرزمین پر لوگوں کو جب وہ خواب پورے ہوتے دکھائی نہ دیے جنہیں دیکھتے ہوئے وہ اس سرزمین پر پہنچے تھے تو ان پر مایوسی کا عالم طاری ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں فسادات کے بعد جس موضوع نے تیزی سے مقبولیت حاصل کی وہ ہے ہجرت، یعنی ہجرت کا کرب اور اپنے آباؤ اجداد کی سرزمین اور اس کی مخصوص تہذیب و ثقافت کو چھوڑنے کا غم جسے اصطلاحاً ماضی پرستی یعنی ناسٹلجیا (Nostelgia) کہا جاتا ہے۔ شہزاد منظر کے مطابق:

> پاکستان کے افسانوں اور ناولوں میں ہجرت کے کرب کا اظہار ان ادیبوں نے کیا جو ہجرت کر کے نئے ملک پاکستان آئے تھے ...... انہوں نے ہجرت تو کی مگر اپنی

> یادوں میں آبائی وطن کو بسائے رکھا۔ یہ بات خاص طور پر ہندوستان سے آئے ہوئے ادیبوں کی تحریروں میں پائی جاتی ہے۔ یہ کرب اس وقت مزید بڑھ جاتا ہے جب انہیں اور ان کی طرح دوسرے لوگوں کو ان کی امیدوں اور خوابوں کی سرزمین پاکستان میں اپنی حیثیت کا احساس ہوتا ہے۔[27]

اس ابتدائی زمانے میں ناصر کاظمی اس کی سب سے بڑی مثال ہیں جو شعری اعتبار سے 'ناسٹلجیا' کا شکار ہیں۔ ہجرت کی یہ شاعری اور ادب بعد میں ایک خاص گروہ کے اندر بہت پروان چڑھا۔ انتظار حسین کے علاوہ قرۃ العین حیدر نے بھی اس رجحان کے تحت بہت عمدہ افسانے اور ناول لکھے اور یہ رجحان ان افسانہ نگاروں کی شناخت بن گیا۔ ان افسانہ نگاروں نے سرحد پار کے گلی کوچوں، بازاروں، پرانے راستوں اور ان سے منسوب واقعات کو اپنے افسانوں میں بیان کرنا شروع کر دیا۔ انہوں نے ماضی کی فضاؤں اور ماحول کو اپنے افسانوں میں زندہ رکھنے کی کوشش کی۔ مثال کے طور پر افسانہ 'اجودھیا' کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

> رمچندی ریوڑی والے کی دکان۔ اس کے ذہن میں ایک تصویر ابھرنے لگی جاڑوں میں کیسی رونق رہتی تھی اس پر شیشے کے صاف صاف مرتبانوں میں ریوڑیاں اور مختلف قسم کی گزک رکھی رہتی تھی ...... حق یہ ہے کہ بی۔اے کا امتحان تو اس نے رمچندی کی ریوڑیوں کے بل پر ہی دیا تھا...... اس کا بس چلتا تو وہ رمچندی کی دکان کی ساری ریوڑیاں باندھ لاتا، اور پاکستان کی ہر ریوڑی کی دکان کو رمچندی ریوڑی والے کی دکان بنا دیتا۔[28]

انتظار حسین کے افسانے تقسیم ملک، ہجرت، تہذیبی بحران، ثقافتی انتشار اور اخلاقی اقدار کے زوال کا نوحہ ہیں۔ وہ خود بھی ہجرت کے کرب سے گزرے۔ جب دنیا 47ء تک شاہی جبر و ستم، بورژوا انقلاب، متحدہ ریاست کے نشیب و فراز، عالمی جنگوں اور ایشیا اور افریقہ کی غلامی کی ٹوٹتی زنجیروں کو دیکھ کر ایسے مقام پر پہنچتی ہے جہاں لسانی تعصبات و اختلافات کو جواز بنا کر تقسیم ہند کے لیے فضا ہموار کر کے بٹوارہ کیا گیا، انتظار کے افسانے وطن کی جدائی، ہجرت، ماضی، گم شدہ معاشرے کے تہذیبی و جذباتی رشتوں کی شکست کی ایک ایسی کہانی بن جاتے ہیں جس میں جڑوں کی تلاش ایک گنجلک اور پیچیدہ مسئلہ

بن جاتی ہے۔

ان کے ہجرت پر تحریر کیے جانے والے افسانوں میں ''قیوما کی دکان''، ''خرید و حلوا بیسن کا''، ''اجودھیا''، ''رہ گیا شوق منزل مقصود''، ''سانجھ بھئی''، ''چوندلیں''، ''محل والے'' قابل ذکر افسانے ہیں۔

انتظار حسین کے افسانوں میں ماضی کی بازگشت ملتی ہے۔''قیوما کی دکان''، ''خرید و حلوا بیسن کا''، ''اجودھیا'' ایسے ہی افسانے ہیں جن میں ماضی تصویر بن کر ذہن کی سکرین پر فِٹ ہو جاتا ہے۔

> اجودھیا میں اندھیرا ہو جاتا ہے آدمی کی روح تو اجودھیا ہوتی ہے اس کی رونق تو دوسرے کے ہاتھ ہے۔ اور یہ دوسرے ہاتھ وفا نہیں کرتے۔ (اجودھیا)[29]

''ہندوستان سے ایک خط'' میں پاکستان کی کمزور اقتصادی، معاشرتی اور اخلاقی بنیادوں پر طنز کیا گیا ہے۔ وہ جسے اسلام کا قلعہ بننا تھا، وہ رشوت، سفارش، خودغرضی، نفس پرستی، مہنگائی اور نام نہاد آزادی کے سپرد کر دیا گیا۔ افسانے کا یہ فقرہ غور طلب ہے ''قیمتیں گر کر چڑھا نہیں کرتیں اور اخلاق گر کر سنبھلا نہیں کرتے۔''[30]

ڈاکٹر خورشید سمیع کے مطابق:

> یہ افسانہ جو خط کے اسلوب میں قلم بند کیا گیا ہے اپنے اندر برصغیر کے اس تہذیبی انتشار اور اخلاقی اقدار کی اس بے حرمتی کے موضوع پر ہے جس کے بیان کے لیے انتظار حسین نے گویا اپنا قلم وقف کر رکھا تھا۔ تقسیم ملک کے نتیجے میں جس طرح سے خاندان بکھرے، ان کا شیرازہ منتشر ہوا، اور تلاش رزق میں لوگوں نے غیر ممالک کا رخ کیا اور اقتصادی خوشحالی کیسے لوگوں کو بے مروت بنا دیتی ہے، ان سب کا ماتم اس افسانے میں کیا گیا ہے۔[31]

انتظار حسین کا افسانہ 'اجودھیا' آزادی کے فوراً بعد پیدا ہونے والی کشمکش کا غماز ہے۔ نئے حالات، نیا ماحول، آدمی کا صدیوں پرانی آباؤ اجداد کی جائے پیدائش کو چھوڑنا، سٹیشن پر لوگوں کا ہجوم، قتل و غارت گری ظلم و بربریت کے پرہول مناظر سے گزر کر منزل پر پہنچ کر نفسانفسی کے مناظر، اپنے گھروں کو

چھوڑ کر آنے والے ماحول سے سمجھوتا نہ کرنے کے سبب کشمکش سے دوچار ہیں کہ کہاں جائیں؟ کیا کریں؟ ماضی کی یادوں سے نڈھال، حال سے بیزار اور مستقبل سے مایوس آدمی کی کیفیت 'اجودھیا' میں مجسم ہے۔

> یہ ایمان کیا ہوتا ہے کچھ بھی تو نہیں؟ محض ایک واہمہ ہے ...... پھر ایمان کا ہجرت سے کیا ناطہ؟ بن باس ملے ذہنوں کی سمجھ میں کچھ نہیں آ رہا تھا وہ تو صرف یہ سوچ رہے تھے کہ انہیں بن باس کیوں ملا کس جرم کی پاداش میں ان کے اپنوں کو ذبح کیا گیا ...... ان کے تنکا تنکا جمع کیے ہوئے آشیانے کو آگ کیوں لگا دی گئی۔[32]

اس زمانے میں انتظار حسین کے افسانوں میں کہیں کہیں قطعی اور دوٹوک اسلوب بھی دکھائی دے گا۔ ہر چند کہ ان کی نثر میں افسانویت ہمیشہ موجود رہی مگر افسانہ نگار کا نظریاتی ذہن بھی چھپائے نہیں چھپتا۔ اسی طرح بعد میں جب انہوں نے علامتی افسانے لکھے تب بھی ان کی علامتوں کے پس منظر میں ہجرت کے مجموعی دکھ کے علاوہ ان کا ذاتی دکھ بھی نمایاں طور پر دکھائی دیا۔

'صبح کے خوش نصیب' انتظار حسین کا ہجرت کے حوالے سے ایک اہم افسانہ ہے۔ اس افسانے میں ان لوگوں کی کہانی بیان ہوئی ہے جو ٹرین میں سفر کر رہے ہیں۔ ٹرین تھوڑی دیر چلنے کے بعد کسی خرابی کے باعث رک جاتی ہے۔ لوگوں کو امید ہوتی ہے کہ ٹرین جلد ہی دوبارہ منزل کی طرف گامزن ہو جائے گی مگر ایسا نہیں ہوتا شام ہو جاتی ہے اور ٹرین کے مسافر امید کا دامن چھوڑ کر مایوسی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ وہ ان لوگوں کو خوش نصیب تصور کرتے ہیں جو ٹرین میں سوار نہ ہو سکے۔ یہ افسانہ اپنے اندر گہری معنویت کا حامل ہے، مندرجہ ذیل اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ہم لوگ بیچ جنگل میں تھے اور گاڑی رکی کھڑی تھی کتنی مرتبہ گمان ہوا کہ گاڑی اب چلی مگر نہیں چلی ...... گاڑی حرکت میں یا تو آئی نہیں، آئی تو بس اس قدر کہ پہیے مشکل سے تھوڑا گھومے اور ڈبوں کو تھوڑا سا جھٹکا لگا ...... گاڑی ایک تھرتھری کے بعد پھر ساکت ہو گئی۔[33]

> ہم گاڑی میں بیٹھے لوگ کس طرح ایک احساسِ تحفظ کے ساتھ ان پر ترس کھا رہے تھے جو پیچھے رہ گئے تھے اب وہ ہم پر ترس کھائیں گے، خوش نصیبی اور بدنصیبی کا کتنی

جلدی آپس میں تبادلہ ہو گیا صبح کے خوش نصیب شام ہوتے بدنصیب بن چکے تھے،
اچھے رہے وہ لوگ جو گاڑی میں سوار نہ ہو سکے اور ہم ...... ہاں اور ہم۔[34]

چونکہ ہجرت اور سفر لازم و ملزوم ہیں لہٰذا انتظار حسین کے افسانوں میں سفر بہت اہمیت کا حامل ہے۔ 'سفر'، 'شہر افسوس'، 'پرچھائی'، 'کٹا ہوا ڈبہ' ان تمام افسانوں میں سفر کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے ہاں سفر خارجی ہی نہیں بلکہ داخلی سطح پر بھی ملتا ہے یہ داخلی ذہن کا سفر ہے جو یادوں، خوابوں اور حافظے کے سہارے فرد کو نجانے کہاں سے کہاں لے جاتا ہے۔ ذہن کے کینوس پر واضح، دھندلی تصویریں اور پرچھائیاں ابھرتی ہیں۔ آدمی کبھی سفر سے باز نہیں آتا یہی اس کا مقدر ہے چاہے وہ یادوں کے ذریعے ماضی کا سفر ہو یا خوابوں کے سہارے مستقبل کا۔

'شہر افسوس' کا موضوع بھی ہجرت ہی ہے۔ یعنی چھوڑی ہوئی بستیوں کا واویلا کرنا اور موجودہ ماحول اور حالات کو اپنی منشا کے مطابق نہ پانا اس کہانی میں انتظار حسین نے ہجرت کے کرب کو بیان کرنے کے لیے داستانی اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس افسانے کے دو اقتباسات ملاحظہ کریں:

تو نے دیکھا کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انہیں قبول نہیں کرتی ...... جو زمین جنم دیتی ہے وہ بھی اور جو زمین دارالامان بنتی ہے وہ بھی۔[35]

اے لوگو! کچھ بتاؤ کہ یہ کیسی بستی ہے اور اس پر کیا آفت ٹوٹی ہے کہ گھر قید خانے بنے ہیں اور گلی کوچوں میں خاک اڑتی ہے، جواب ملا کہ اے کم نصیب تو شہر افسوس میں ہے ....تم وہی نہیں جو اس بستی کو دارالامان جان کر دور سے چل کر آئے اور یہاں بسر ہو گئے۔ انہوں نے کہا کہ اے شخص تو نے خوب پہچانا ہم انہیں خانہ بربادوں کے قبیلہ سے ہیں، میں نے پوچھا کہ خانہ بربادو! تم نے دارالامان کو کیسا پایا؟ بولے کہ خدا کی قسم ہم نے اپنوں کے ظلم میں صبح کی۔[36]

ابتدا میں ماضی پرستی کے اس رجحان کو سراہا گیا لیکن بعد میں اعتراض کیا گیا کہ یہ افسانہ نگار ماضی کی یاد میں کیوں مبتلا ہیں اور انہوں نے اپنے آپ کو ابھی تک نئے حالات اور نئی صورت حال سے کیوں

ہم آہنگ نہیں کیا۔ اس ضمن میں قرۃ العین حیدر کا کہنا ہے:

> ہم جہاں بھی رہیں ہم دنیا کے کسی حصے میں ہوں، وہ خطہ جس نے ہمیں جنم دیا ہے ہمیشہ ہمارا ذاتی معاملہ رہے گا، میری تمام سرگزشت کھوئے ہوئے کی جستجو اور ہمارا بیش تر ادب نوسٹلجیا کا ادب ہے اور اس کی یہ خصوصیت 1947ء کے بعد بالکل لازمی اور جائز اور حق بجانب ہے۔[37]

پاکستانی ادبا کی طرح ہندوستانی افسانہ نگاروں نے بھی ہجرت کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ منٹو کی طرح کرشن چندر نے بھی ہجرت کے موضوع پر کئی افسانے لکھے۔ جن میں شاہکار افسانے ''پشاور ایکسپریس'' اور ''ہم وحشی ہیں'' ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ''لاجونتی''، عصمت چغتائی کا افسانہ ''جڑیں'' تقسیم اور ہجرت کے دوران ہونے والے المیے کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ حیات اللہ انصاری نے بھی اس موضوع پر ''شکرگزار آنکھیں'' اور ''ماں اور بیٹا'' جیسے افسانے تحریر کیے۔

لوگ کئی برس تک اس عذاب سے نہیں نکلے اور پھر کئی سال بیت گئے۔ ابھی ذہن نئی صورتحال سے مانوس نہ ہو پایا تھا کہ ایک اور مصیبت اس ملک پر ٹوٹ پڑی اور مارشل لاء لگ گیا۔

اب ہم ایک نظر افسانے پر اس صورتحال کے اثرات کے حوالے سے ڈالتے ہیں جس کے سبب لکھنے کا انداز بھی بدلا تو موضوع بھی بدل گیا۔ فسادات پر لکھے جانے والے اکثر افسانے فکری اعتبار سے دائمی قدر سے آراستہ ہونے کے بجائے ہنگامی صورتحال سے جڑے ہوئے تھے، اس لیے دیرپا اثرات کے حامل نہ رہے اور جوں جوں وقت گزرتا گیا ان میں سے بیشتر کوئی دور رس اثرات ادب پر چھوڑنے کے بجائے رفتہ رفتہ محو ہوتے چلے گئے۔ چنانچہ اگر ہم آج ادب پر اس کے اثرات تلاش کرنا چاہیں تو صرف چند نام، جن کے پاس تہذیبی قدروں کی پاسداری، معاشرتی عوامل سے قربت، معاشی حالات کی سوجھ بوجھ تھی، زندہ رہ گئے۔

اردو افسانے میں 1958ء کے بعد جو شدت پیدا ہوئی اس کے پس منظر میں فسادات کی شدت کے اثرات نمایاں ہیں۔ نئے آنے والوں نے تمام ڈھانچے توڑ پھوڑ دیے اور اپنے لیے نیا راستہ چنا۔

فسادات کے بعد ان اثرات اور نئی تبدیلی یعنی مارشل لا نے مل کر اردو افسانے کو جس صورتحال کے سامنے لا کھڑا کیا، وہ پرانے ڈھانچوں اور سانچوں کی نئے حالات سے عدم مطابقت تھی۔ چنانچہ پرانے سانچے ٹوٹ پھوٹ گئے اور اس کی جگہ نئے فنی شعور، نئی تکنیک، نئے موضوعات اور نئے اسالیب نے لے لی۔ اور افسانہ پوری طرح نئی زندگی کا نمائندہ بن گیا۔

ج۔ رومانویت کی واپسی:

فسادات پر لکھا جانے والا افسانہ ابتدائی برسوں ہی میں مقبول رہا۔ جوں جوں جذبات پر گرد جمتی گئی المیہ واقعات کے بیان کا سلسلہ تھمتا گیا۔ پچاس کی دہائی میں جو نئی نسل سامنے آئی اس نے متفرق موضوعات پر لکھنا شروع کیا۔ چند افسانہ نگار تو ایسے ضرور تھے جو ترقی پسند تحریک کے تسلسل میں لکھ رہے تھے لیکن ایک بڑی کھیپ رومانویت کی طرف مائل ہوئی۔ سجاد حیدر یلدرم کے عہد میں رومانویت کا ایک سکول وضع ہوا تھا جس میں نیاز فتح پوری، حجاب امتیاز علی اور مسز عبدالقادر وغیرہ قابل ذکر تھے۔ پھر ترقی پسند تحریک نے اس سلسلے کو یا تو ختم کر دیا یا پھر صرف اسلوب تک محدود کر دیا۔ دبستانِ یلدرم میں رومانویت مختلف سطحوں پر سامنے آئی تھی۔ عورت اور مرد کی محبت، باطن پر مظاہر فطرت کے اثرات اور پراسرار طلسماتی واقعات اس رومانی افسانے کی طلسم بندی کرتے تھے۔ یہ رجحان یا تو مغرب سے مستعار تھا اور یا پھر اس عہد کا نیا چلن تھا۔ مگر پچاس کی دہائی میں جس رومانی افسانے نے سر اٹھایا اس کی اپنی ہی کچھ وجوہات تھیں۔ ایک سبب تو یہ تھا کہ نئی نسل کی اس مقام تک رسائی آسان نہ تھی جو ترقی پسند تحریک کے عظیم افسانہ نگاروں نے مقرر کر دی تھی۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ حقیقت نگاری کی قطعیت سے ذہن اکتائے ہوئے تھے لیکن یہاں یہ بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کہ کچھ اثر نئے حالات کا بھی تھا۔ قیام پاکستان کے بعد فسادات کا المیہ اور سماجی موضوعات کی طرف بڑھا ہوا جھکاؤ اب ایک نئے راستے کا متقاضی تھا۔ یہی سبب ہے کہ نئے آنے والے افسانہ نگاروں کے لہجے میں نرمی اور ملائمت ہے۔ محبت کا افسوں ہے اور بعض جگہوں پر مزاح کی چاشنی بھی۔ مزاج کی یہ تبدیلی سارے تناظر کو بیان کرتی ہے جسے دکھ نے ایک نئی شکل دے دی۔ اب افسانوں میں ماضی کی یادیں بھی ہیں اور مستقبل کے خوش آئند خواب بھی۔ ایک ذات جو گم ہو گئی ہے اس کی تلاش کے عمل کے ساتھ ساتھ جو موجود ہے اس کے ریزوں کو اکٹھا کر کے ایک نئے جہاں کی تعمیر کی کوشش بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہ ایک نیا اجتماعی تجربہ ہے جو بعض افسانہ نگاروں کے ہاں بڑی شدت سے داخل ہوا ہے۔ عالم خان نے اپنی کتاب میں لکھا ہے:

> اردو افسانے میں رومانی طرز احساس پہلے بھی تھا لیکن وہ دکھ سکھ اور رفاقتیں قربتوں کے جلو میں پروان چڑھتی تھیں اور ایک ہی ماحول کی بُو باس میں پرورش

> پاتی تھیں لیکن تقسیم کے بعد جدائی کا تجربہ ایک اجتماعی آشوب میں تبدیل ہو گیا اور رومانی طرز احساس انفرادی کرب کی سرحدیں عبور کر کے اجتماعی تجربے میں ڈھل گیا۔[38]

اس عہد میں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر نے بالخصوص ماضی میں کھو جانے والے فرد کی تلاش کو موضوع بنایا ہے۔ اس رومانویت میں ناسٹلجیا (ماضی پرستی) گھلا مِلا ہے۔ چند دیگر افسانہ نگار جنہوں نے رومانویت سے کام لیا اگر چہ وہاں ہجرت کا تجربہ موجود نہیں ہے۔ ممتاز مفتی، اشفاق احمد، ممتاز شیریں، جمیلہ ہاشمی اور الطاف فاطمہ وغیرہ کے ہاں رومان کے ساتھ رومانی، نفسیاتی یا جنسی تجربہ شامل ہوا ہے۔ اے حمید کی کہانیاں البتہ رومانی ماحول سازی اور فضا بندی کا خوبصورت مرقع ہیں جن میں محبت کی معصومیت اپنی چاشنی کا رنگ دکھاتی ہے۔ اس عہد میں چند دوسرے لکھنے والے بھی رومانویت کے رویے کے ساتھ سامنے آئے جن میں میرزا ادیب، رحمان مذنب، آغا بابر اور شفیق الرحمٰن وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

رومانویت کی جو بھی تعریف کی جائے ایک بات طے ہے کہ یہ ایک سطح پر کیفیت اور رویے کا بھی نام ہے۔ رومانوی ذہن موجود کو توڑ کر آئیڈیل ماحول تراشتا ہے۔ یہ ردعمل کئی اسباب سے پیدا ہو سکتا ہے جس میں معاشرتی رسوم و قیود بھی ہو سکتی ہیں، ماحول اور فضا کی گھٹن بھی اور محض رومانوی یا روحانی تقاضا بھی۔

> رومانویت کے بارے میں بہت سے مفکرین اور ناقدین کی آراء اور خیالات کا مطالعہ کرتے ہوئے اس امر کا انکشاف ہوتا ہے کہ رومانویت فی الواقع ایک تیز دھارا ہے جس میں تمام جذبے، احساسات اور کیفیات مجتمع ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس کا سفر ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ کبھی یہ ایک انفعالی کیفیت کی صورت میں انسانی معاشرے میں موجزن رہی اور کبھی معاشرتی رسوم کے بھرپور انقلاب کے روپ میں نمودار ہوئی۔ رومانویت فطرت کے نامیاتی تصور کے حق میں میکانکیت کے خلاف ایک احتجاج کی صورت میں ہمیشہ اپنی حیثیت کو تسلیم کراتی رہی ہے۔[39]

رومانویت چونکہ ایک داخلی طاقت ہے اور اس میں جذبے اور احساس کی بڑی قیمت ہوتی ہے اسی لیے رومانی فنکار کے یہاں اسلوب اس کے رومانوی مزاج کی شناخت بن کر سامنے آتا ہے۔ پچاس کی

دہائی میں سامنے آنے والے افسانہ نگاروں کے ہاں ہمیں رومانوی اسلوب اپنی پوری آب و تاب سے اپنی جھلک دکھاتا ہے لیکن ہر جگہ یہ اسلوب طلسمی اور پراسرار نہیں ہوتا بلکہ اس کی ایک علامتی سطح ہوتی ہے جو ہمیں مصنف کے مقصد تک پہنچاتی ہے۔ انتظار حسین نے اس زمانے میں ''گلی کوچے''، ''کنکری'' میں جو افسانے لکھے ان میں ماضی کی یاد تو ہے لیکن اس یاد میں ایک تہذیب کی اجتماعی شخصیت کو تلاش کرنے کا عمل بھی ہے۔

> وہ بستی آج کتنی اجاڑ نظر آتی ہے۔ وہ بستی جہاں خلقت ٹوٹتی تھی جو کبھی قوموں کی سرتاج اور شہروں کی ملکہ تھی، اس کا سہاگ لُٹ گیا وہ تابعدار بن گئی۔ وہ راتوں کو پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے، اس کے رخساروں پر گنگا بہتی ہے۔ اب اس کے رفیق کہاں جو اس کے آنسو پونچھیں۔ اس کے دوستوں نے اس سے دغا کی۔ اس کے یاروں نے اس سے دھوکا کیا۔[40]

> پہلے سے واپسی میں راہ بھٹک جانے والا بچہ، وہ اکیلا کبوتر جو اپنی چھتری سے بہت دور کسی اونچے کوٹھے پر بیٹھا رہ جائے اور رات ...... آسمان پر ڈگمگاتی ہوئی اس کی پتنگ جسے کھینچتے ہوئے ہر بار پتنگ باز یہ محسوس کرے کہ اب کسی درخت سے الجھی، مرغی کا وہ بچہ جو شام پڑے آنگن میں اکیلا رہ جائے اور سارے آنگن کا بدحواسی میں چکر کاٹے مگر ڈربے میں داخل نہ ہو سکے۔ یہ تصویریں مجھے رہ رہ کر ستاتی ہیں۔[41]

رومانویت کے اسلوب میں شعریت کا داخل ہونا ایک لازمی امر ہے۔ شعری لوازم کا استعمال محض تحریر کو خوبصورت بنانے کے لیے نہیں ہوتا بلکہ اس کے ذریعے سے مصنف جذباتی تلاطم اور اپنے باطن میں چھپی ہوئی اداسی کو سامنے لاتا ہے۔ انتظار حسین کی افسانوی نثر میں داستانی رنگ کی موجودگی ماضی کا قصہ بیان کرنے کا رویہ ہے جبکہ قرۃ العین حیدر شاعرانہ آہنگ اور چھوٹے جملوں کی تکرار سے اپنی فکری کیفیت اجاگر کرتی ہیں:

> ایسے لوگ جو تنہائی چاہتے ہیں، ایسے لوگ جو برسات کی شاموں کو جھیل پر جھکی دھنک کا نظارہ کرنا چاہتے ہیں، ایسے لوگ جو سکون اور محبت کے متلاشی تھے، جس

کا زندگی میں وجودنہیں، کیونکہ جہاں ہم جاتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے۔ ہم جہاں ٹھہرتے ہیں فنا ہمارے ساتھ ہے۔ فنا مسلسل ہماری ہم سفر ہے۔[42]

لالہ ایسے خوبصورت وقت میں! جب آئینہ پر آب، موج شاداب پر، سایہ مہتاب پر، منظر شب تار پر ...... ہے، میری کشتی رواں اور میں ہوں نغمہ بار۔ اگر تم نے اپنی فلسفیانہ زندگی چھوڑ کر تھوڑی دیر اور رومان کی باتیں نہ کیں تو یقین جانو ان تمام چیزوں کے ساتھ (جن کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے) سخت زیادتی ہوگی۔[43]

ممتاز مفتی، اشفاق احمد اور الطاف فاطمہ وغیرہ کی نثر میں اشاراتی انداز ہے جو اس کی اندرونی کیفیات کو بیان کرنے میں بڑی مدد فراہم کرتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ پچاس کی دہائی میں اگر چہ افسانہ نگار تو بہت سامنے آئے لیکن نمایاں افسانہ نگاروں کی کمی ہے۔ انتظار حسین، قرۃالعین حیدر، اے حمید، اشفاق احمد اور ممتاز مفتی کے سِوا زیادہ اہم رومانوی افسانہ سامنے نہیں آیا۔ یوں بھی یہ قلیل عرصے کا رویہ ہے۔ اس دہائی کے آخر ہونے تک جدیدیت کے ایک نئے رجحان نے بننا شروع کیا۔ یہ لہر اتنی طاقتور تھی کہ اس نے ہر طرح کی روایت کو یا تو مٹا دیا یا کمزور کیا اور یا اسے ایک نئی شکل دے دی۔

۹۔ روایتی اور جدید افسانے کی تکنیک کا تقابلی جائزہ:

اردو افسانے کا آغاز داستانی روایت کی تکنیک کا پاسدار تھا اس کے ساتھ افسانے کا ٹائم سکیل اور ضخامت بھی اس کا حصہ بنے ۔حقیقت اور واقعیت کی تکنیک نے بھی ابتدا ہی میں آنکھ کھولی اور رومانی تکنیک بھی ابتدائی افسانے کی نمائندگی کرنے لگی ۔ پلاٹ، کردار، فضا، ماحول اور اخلاقی قدروں کی تکنیک ہر ایک سے جداگانہ حیثیت رکھتی ہے ۔ ایس ایچ برٹن اپنی کتاب کے دیباچے میں کہتا ہے:

"(i) The short-story writer may make moral values explicit and obvious by writing a story 'with a moral'. That is one method, but no one much in favour nowadays, nor very easily to be found in this book. There is a danger that too obvious a moral will destroy the art; the characters may appear as puppets; the plot a mere contrivance. The illusion of truth may be broken, and a moral however good and true - that destroys the truth of the fiction will be self-defeating.

(ii) The values embodied in the story will usually be expressed throught the plot, the characters, the setting and by the way in which the story is written. The style is often the clearest guide to the writer's sincerity: we can detect falsity by the tone of the speaker's voice or a writer's use of words.

(iii) The best writers try to work unobtrusively, presenting their view of life through characters involved in situations and events in such a way as to give us an

implicit understanding of the another's moral and literary values. an awareness of what he admires and of what he deplores. Compassion, for example - and I single out this quality because many of the stories in this book are concerned with it - is best presented for our approval, not by an explicit moral or sermon, but by an author's concern for human beings in their infinite variety of strength, weakness, wisdom or folly.

(iv) Although - as above - it is sometimes convenient to make a verbal distinction between moral and literary values, it is usually misleading to attempt to cosider them apart." [44]

اخلاقیات ،کردار، پلاٹ اور فضا کی تکنیک میں استعمال ہوتی رہی ہے ۔ 1930ء کے بعد افسانے کی تکنیکی روایت میں معتدبہ تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ اولین سطح پر منصوبہ بندی، حقیقت نگاری اور شعور کی رو کے افسانے سامنے آئے اور پھر شعور اور لاشعور کی ستیزہ کاریوں کے لیے تکنیکی اعتبار سے وسیع تر ہونے لگے ۔ اس عہد میں کہانی کاری کے چلن بدلے اور معمولی سے کردار سے ایک بڑی کہانی سننے کارواج بڑھنے لگا۔ اس کی ایک مثال غلام عباس کا ''آنندی'' ہے ۔

پرانی تکنیک پر ایک نظر ڈالنے کے بعد جب ہم جدید افسانے کے عہد میں داخل ہوتے ہیں تو متنوع اسالیب، جو ماضی کے افسانے کا جزولاینفک تھے ، یا تو کلیتاً ٹوٹ پھوٹ گئے یا ان میں ایسی تبدیلیاں رونما ہوئیں جن کے سبب نئے عہد کے تقاضے نبھانے کی گنجائش پیدا ہوگئی ۔ ڈاکٹر اعجاز راہی فنی تکنیک کے ساتھ اس کے جواز پر بھی گفتگو کرتے ہوئے کہتے ہیں:

نئے اردو افسانے نے زندگی کو وسیع تناظر میں دیکھنے کی روایت قائم کی اور اس کے لیے اس نے نہایت توانا نامیاتی اسلوب اور ڈکشن کو استعمال کیا، جس میں نئے

موضوع و کردار کوزندہ پیکروں میں مجسم کرنے والی پوری صلاحیت اور اس کے اندر غیر مرئی قوت کا ایک بے پایاں استدلال اور وسعت موجود تھی ۔ چنانچہ معنیاتی انسلاکات و استدراک کے لیے استعاراتی، علامتی، تمثیلی اور پیکری تہہ در تہہ محاکات کا تخلیقی محاکمہ نئے افسانے کے اسلوب اور بنت کا حصہ بنا۔ معمول کی لفظیات کے استعمال کے انکار سے نئے افسانے کی نئی لفظیات نے نئی لسانی تشکیلات کی ایک عملی شکل واضح کی اور ادب کو لفظیات کا ایک نیا ذخیرہ مہیا کیا۔ یہ سارے عناصر مل کر نئے افسانے کو اظہار کے لیے ایک وسیع کینوس مہیا کرتے ہیں۔

نئے افسانے کی علامتیت ، رمزیت، پیکریت اور دروں بینی کا وظیفہ جو موجودہ انسان کے نفسی محرکات میں بڑا ممد ثابت ہوا ہے ، بنیادی طور پر پورے عصری افسانے کے لیے عصری اسلوب کے نام سے پکارا جاسکتا ہے ۔ علامتیت قاری کے اندر اپنی تحریر کی غنائیت اور کثیر المعانی زاویوں کے سبب ایک ایسی کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو عصر کا مفہوم سمجھنے میں مدد دیتی ہے یوں کہا جاسکتا ہے کہ علامتیت میں افسانے نے پہلی بار اصل ہیئت پائی اور اس کی روح اور نفسی اتھاہ تک اترنے میں رسائی حاصل کی ۔ یہ علامتیت کی عطا ہی ہے کہ اس نے ظاہری اور باطنی دنیا کے مابین ملاپ کی راہ تلاش کی ۔ دونوں کی دولخت حیثیت کو نفسیاتی تاروں سے باندھ کر ایک کو دوسرے کے لیے تابع اور تابع دار بنایا۔ مادی فطری مظاہر اور روحانی مظاہر کے مابین رشتوں کی تجدید سے اردو افسانے کو جدید فلسفیانہ آہنگ دینے اور ''تصوریت مادی نقطہ نظر رکھنے والوں کے لیے'' کو منطقی معنویت میں ڈھال کر موجود اور غیر موجود، فانی اور غیر فانی، تصور اور حقیقت کے مختلف کناروں کو علامتیت کی ردا میں ایک غیر تحلیل شدہ وحدت میں پرودیا۔

سو اس ساری صورت حال نے کہانی کی بنت اور پلاٹ کے پرانے تصور کو ایک نئے نامیاتی اسلوب میں بدل دیا۔ جو عصر کے قلب ماہیت کرتے دروبست میں زندگی کے پھیلاؤ اور وژن کی وسعت گیری کی نیابت کرتا ہے۔ یہ اسلوب من حیث المجموع پورے عصری افسانے پر محیط ہے ۔مگر اس سے آگے بھی کئی اسلوبیاتی لہریں نظر آتی ہیں۔ یہ لہریں مختلف افسانہ نگاروں کی شناخت بھی قائم کرتی ہیں۔[45]

جیسا کہ پچھلے صفحات میں گفتگو ہو چکی ہے کہ فسادات اور پھر مارشل لا کے نفاذ سے پورے سماجی ڈھانچے میں دراڑیں پڑ چکی تھیں جس کی وجہ سے تقاضے اور ضرورتیں بھی بدلیں اور سوچ کا انداز بھی۔ اندریں حالات بات کرنے کے لیے ایک نئے ڈھب کی ضرورت تھی، چنانچہ پرانے ڈھانچے کے انہدام کے بعد نیا انداز، نیا طریقہ، نیا فن اور نئی تکنیک نے تعمیر نو کی ایک صورت پیدا کر دی۔ ڈاکٹر نگہت ریحان خان اس صورت حال کو یوں بیان کرتی ہیں:

> اکثر لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ ماقبل کی اور نئی کہانی میں فرق صرف ہیئت کی تبدیلی کا ہے۔ نیز یہ کہ نئی تکنیکوں کے استعمال سے کہانی نئی بن جاتی ہے۔ لیکن یہ بات صحیح نہیں۔ کیونکہ اکثر جدید تکنیک میں لکھی ہوئی کہانی نئی کہانی نہیں کہلاتی اور خالص بیانیہ انداز میں لکھی ہوئی کہانی نئی کہانی کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہے۔۔۔ افسانہ نگاری کا یہ دور تجربات کا دور تھا۔ جس میں ہیئت اور تکنیک پر زور دیا گیا۔ غرض صوری اور معنوی دونوں لحاظ سے جدید افسانہ اپنے پچھلے دور کے افسانے سے مختلف ہے۔[46]

نئی کہانی کی اپنی شناخت کسی ایک پہلو سے نہیں بلکہ مختلف الابعاد زاویے رکھتی ہے۔ فسادات کے نتیجے میں تہذیبی توڑ پھوڑ اور مارشل لا کے سبب سیاسی و سماجی شکست و ریخت نے اردو افسانے پر جو لاشعوری اثرات مرتسم کیے، نئے افسانے میں ایک المیاتی صورت ان ہی کی پیدا کردہ ہے۔ ایک غم، غصہ، الجھن، شدید رویے نئے افسانے کے عمومی موضوعات ہیں۔ ان ہی واقعات کے اظہار کے لیے (جو پہلے لکھنے والوں کو درپیش نہیں تھے) نئی تکنیک، نئے اسلوب اور نئے تجربات کی ضرورت تھی۔ چنانچہ عصری جبریت کے خلاف ردعمل کو ظاہر کرنے کے لیے علامت، استعارہ، پیکریت، تجریدیت اور دیگر جدید تکنیکی آلات استعمال ہوئے۔ کچھ افسانہ نگاروں نے شعوری اور لاشعوری ہر دو سطحوں پر غم، غصہ، ڈر، خوف، ذہنی انتشار، ذہنی کیفیات، کرب تنہائی، سفر، محرومی و مایوسی، ماضی کی بازیافت اور کھوئے ہوؤں کی تلاش پر افسانے لکھے۔ پہلے افسانہ، زیادہ تر خارجی اثرات کا اظہار کرتا تھا مگر اب خارجی اثرات سے پیدا ہونے والے اس ردعمل کو بھی سمیٹ لیا ہے جہاں تک ماقبل کا افسانہ رسائی نہ رکھتا تھا۔ یہ انداز صرف موضوعی اعتبار ہی سے نہیں پھیلا بلکہ فنی، اسلوبیاتی اور تکنیکی طور پر بھی تجربوں سے گزرا ہے۔ لیکن زندگی سے

جڑے رہنے کے سبب اس دور کے افسانے زیادہ گہرائی کے حامل ہیں۔

اس کے ساتھ ساتھ افسانے میں کچھ نئے رجحانات بھی در آئے ۔ ان میں احساس مغائرت ، لایعنیت ،نیستی ، ڈیپریشن، ذات کے گنبد بے در کی قید،خود کلامی اور رستی بستی دنیا سے لاتعلقی شامل ہیں ۔ اگر چہ یہ مشکل موضوعات ہیں لیکن نئے افسانہ نگاروں نے ان موضوعات کو نئے تکنیکی وفنی اسالیب کے استعمال سے بخوبی بیان کیا۔ اگر چہ اس کا زیادہ زور 60ء کی دہائی میں ہوا تاہم صورت حال کی تبدیلی سے کہانی کہنے کے انداز میں فرق آیا ہے۔ اصلاً پہلے دور کی کہانیوں میں زندگی کا اکہراپن نمایاں ہوتا تھا مگر اب یہ کہانی پوری زندگی کے تمام رنگوں اور خارج و باطن کے تمام وجود کا احاطہ کر لیتی ہے اور اس طرح نئے افسانہ کا کردار ظاہر اور باطن دوسطحوں پر عیاں ہوجاتا ہے۔یعنی پہلے ظاہری اعمال تک بات رہتی تھی، اب باطنی اعمال بھی سامنے آجاتے ہیں:

> مختصر افسانے میں فنی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کا ذمے دار نیا انسان ہی تھا۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک جو جدید افسانے میں ملتی ہے، اسے فنکاروں نے کسی وضع کردہ فارمولے کے طور پر استعمال نہیں کیا۔ بلکہ یہ تکنیک اس نئے انسان کی باطنی دنیا کی شناخت اور اس کا اظہار ہے جس میں مسلسل اتھل پتھل ہوتی رہتی ہے۔[47]

نئے لکھنے والوں میں جنہوں نے تکنیک کے نئے زاویے مرتب کیے ان میں انتظار حسین کا نام نہایت اہم ہے ۔انتظار حسین کہانی بنتے ہوئے داستانی زبان کے ساتھ تہذیبی اور مذہبی اساطیر اور لوک تلمیحات کا بھی استعمال کرتے ہیں ۔وہ اپنے عہد کے مسائل کو تاریخی وتہذیبی اسطور سے ہم آمیز کر کے کہانی کی بنت کاری کرتے ہیں۔ اس عمل سے جہاں ان کا ایک یکتا اسلوب الگ سے اپنی شناخت کراتا ہے، وہیں اس عہد کی کہانی کو پہلی کہانی سے جدا رنگ میں بھی پیش کرتا ہے۔

انتظار حسین نے لوک اوہام کو علامتیں بنایا ہے ۔ ان کے افسانے''جنگل'' ،''جوکھو گئے''،''اندھی گلی'' اور کئی دیگر افسانے جدید عہد کی تکنیک کے وہ شاہکار ہیں جو انتظار حسین کو ایک بڑے کینوس پر دکھاتے ہیں۔

نئی کہانی کاری میں انور سجاد کے افسانے فنی و تکنیکی اعتبار سے ایک نئی روایت کا اظہار کرتے ہیں۔ انور سجاد ایک باشعور اور فنی بصیرت سے آ گاہ افسانہ نگار ہیں۔ ایک اچھی کہانی لکھنے کے لیے جس عالمانہ شعور ،تاریخی آ گہی اور تکنیکی ادراک کی ضرورت ہوتی ہے ، وہ انور سجاد کے ہاں موجود ہے۔ انہوں نے اپنی کہانی کو تکنیکی اعتبار سے جو نئے زاویے دیے ان میں یونانی مائی تھالوجی کی اساطیر کو ایک قرینے ،سلیقے اور ہنر مندی کے ساتھ استعمال کرنا بھی شامل ہے ۔

> اساطیر کسی کی میراث نہیں ہوتے ۔ بلکہ یہ تو سارے انسانوں کی مشترکہ میراث ہیں۔ جہاں کہیں میں نے انہیں استعمال کیا ہے وہاں وہ پورے پس منظر سے ہم آہنگ ہیں۔[48]

ان کے بہترین افسانوں میں ’’واپسی دیو جانس ۔روانگی‘‘، ’’دوب ،ہوااور لنجا‘‘ شامل ہیں۔

رشید امجد جدید علامتی افسانے کا ایک بڑا نام ہے۔ انہوں نے نہ صرف علامتی افسانے لکھے بلکہ علامت سازی میں اپنی فنی مہارت کا ثبوت بھی دیا ۔رشید امجد کے موضوعات افتاد گان خاک ہیں۔ وہ سماج کے ان کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں جو Derail ہو چکے ہوتے ہیں۔ان کے موضوعات زندگی کی حقیقتوں سے اور تکنیک جداگانہ ہونے کے سبب اپنے ہم عصروں میں الگ نظر آتے ہیں۔ انہوں نے تکنیک میں تقلید سے گریز کیا ہے ۔ اسی لیے ان کے افسانوں کا اسلوب ان کی شناخت بن گیا۔ ان کے کرداروں کی طرح ان کی علامتیں بھی تہذیبی ،مذہبی لوک رس اور جدید تضادات زندگی کے خمیر سے اٹھتی دکھائی دیتی ہیں، اسی لیے ان کے افسانوں میں ابلاغ کا مسئلہ نہیں بنتا۔

> رشید امجد کی افسانوی کائنات نہ صرف روایتی بلکہ جدید افسانہ نگاروں مثلاً انتظار حسین، انور سجاد کی افسانوی کائنات سے بھی مختلف و منفرد ہے ۔ رشید امجد کے یہاں یہ انفرادیت افسانے کی داخلی اور خارجی ساخت کے تعلق سے ایک نئے منطقے کی صورت میں اپنی پہچان کراتی ہے ۔افسانے کے مروجہ اسلوب سے انحراف اور لسانی تشکیلات کا عمل ان کے یہاں اظہار و اسلوب کی جو انوکھی صورت ابھارتا ہے ، اس کو باقاعدگی اور تسلسل کے ساتھ برتنے کی وجہ سے ان کی ایک الگ پہچان قائم ہوئی۔[49]

رشید امجد نے روایتی افسانے سے آغاز کیا اور شعور کی رو، آزاد تلازمہ خیال اور آر کی ٹائپل تکنیک سے اپنی کہانیوں کو بنا ہے۔ وہ ایک اعلیٰ درجے کے کہانی کار ہیں۔

محمد منشا یاد کہانی پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں پلاٹ،کردار سازی اور منظر نگاری کے عمدہ نمونے مل جاتے ہیں۔ انہوں نے بھی رشید امجد کی طرح روایتی افسانے سے آغاز کیا۔ پھر 60ء کی دہائی کے بعد علامت سازی کی طرف آئے اور علامتی افسانے لکھے۔ دیہی پس منظر اور شہری زندگی کے سبب ان کی کہانیوں میں دوہرا رنگ آ جاتا ہے۔ان کا افسانہ''اپنا اپنا کاگ'' اس کی بہترین مثال ہے۔

اعجاز راہی علامتی افسانے کے آغاز کے لکھنے والوں میں شمار ہوتے ہیں:

> 70ء کی دہائی کے شروع میں ہی ایک شہر افسانے کے لیے افسانے کی طرف متوجہ ہوا۔ یہاں کے لکھاریوں نے افسانے کے جس ذائقے کو جنم دیا وہ اپنے اردگرد سے بڑا مختلف تھا۔ نئے موضوعات، نیا اسلوب، بہت سے لکھنے والے، وحدت میں کثرت کا جلوہ ان لوگوں نے یوں دکھایا کہ ان میں سے ہر ایک اپنے اپنے انداز کا لکھاری تھا۔ڈاکٹر رشید امجد، ڈاکٹر اعجاز راہی ،مظہر الاسلام، احمد جاوید، مرزا حامد بیگ ، منشا یاد اور منصور قیصر...... ان سب نے مل کر افسانے میں ایک نئے دبستان کی بنیاد رکھی۔ [50]

> اعجاز راہی پاکستان کے ان تین افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے نئے اردو افسانے کی روایت کو ایک مثبت اور فعال تحریک بنانے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ [51]

اعجاز راہی کے افسانے فکری وفنی طور پر نئے مزاج اور ذائقے کی گواہی دیتے ہیں۔

نجم الحسن رضوی کی کہانیوں میں اگرچہ تکنیکی تجربات کی گنجائش کم ہے، تاہم ان کا تعلق بھی علامتی کہانی کاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے موضوعات میں ندرت اور فن میں تنوع ہے۔

خالدہ حسین کے ہاں تکنیکی تنوع موجود ہے۔ جس کے سبب وہ خارجی مظاہر فطرت کے ساتھ لاشعوری اور تحت الشعوری مظاہر کو بھی سہولت کے ساتھ کاغذ پر اتار لیتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں باطنی

سفر ایک نئے صوفیانہ آہنگ کی پہچان کراتا ہے اور اس کے لیے انہیں ایک طاقت ور تکنیک کی ضرورت ہے اور ان کا کمال فن ہے کہ وہ تکنیکی ندرت کے ساتھ مشکل ترین مرحلوں سے باسہولت گزر جاتی ہیں۔

احمد جاوید اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے ۔انہیں موضوع کے انتخاب اور بیان پر کمال قدرت حاصل ہے ۔ موضوع اور تکنیک کی جو جلوہ نمائیاں احمد جاوید کے ہاں ملتی ہیں وہ ان کے ہم عصروں میں کم کم ہیں۔ بسااوقات احساس ہوتا ہے کہ جیسے موضوع اپنے ساتھ تکنیک لے کر آیا ہے ۔بہت سے اچھے کہانی کاروں میں بھی فکر وفن کے مابین تفاوت دکھائی دے جاتا ہے مگر احمد جاوید جدید عہد کے ان لکھاریوں میں شمار ہوتے ہیں جنہیں موضوع کے انتخاب کا گیان اور تکنیک کا شعور ودیعت ہے ۔ وہ ایک صاحب اسلوب کہانی کار ہیں۔ ان کی علامتیں ان کی فکری زمین سے پھوٹتی ہیں۔ وہ اپنے لیے ماحول سے بھی علامت اکٹھی کرتے ہیں اور کہیں کہیں جانوروں کی نفسی صفات کو علامات بناتے ہیں۔

> احمد جاوید کے ہاں جانوروں وغیرہ کی علامات سے سماجی اور انسانی صورت حال کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ جانوروں وغیرہ کی نفسیاتی کیفیات، انسان کی نفسیاتی کیفیات سے مطابقت رکھتی ہیں۔ کتے کو کتا کہنا افسانہ نگار کی مجبوری ہے۔ چاہے کتے کو سماج میں کتنا ہی عزت واحترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہو۔ یہ علامتیں مبہم نہیں ہیں کیونکہ کہانی کا اندرونی گردوپیش ان علامتوں کے مفاہیم کا تعین کر دیتا ہے۔ وہ علامتوں کے ذریعے ان سماجی حالت کو بیان کرتا چلا جاتا ہے جن سے آج کا دور گزر رہا ہے۔[52]

آج جدید افسانے میں بہت سے نام سامنے آچکے ہیں۔ چنانچہ یہاں محض تکنیکی تنوع کی ایک جھلک دکھنا مقصود تھی ۔ نئے افسانے میں تکنیکی واسلوبیاتی بحث سے ایک اور بات واضح ہوتی ہے کہ اکثر لکھنے والوں کے ہاں تکنیک اور اسلوب کی شراکت ہے اور کسی بھی منظم یا غیر منظم تحریک کے ایک ہی عصر میں لکھنے والوں میں تکنیکی شراکت معیوب نہیں ہوتی کیونکہ اس شراکت سے انفرادی اسلوب کے بعد ایک اجتماعی اسلوب کی یافت ہوتی ہے۔

اس بحث کو سمیٹتے ہوئے تکنیک کے حوالے سے ممتاز شیریں کی رائے دیکھتے ہیں:

صرف اچھا مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی۔ کامیاب فن کار ہر طرح کے موضوع سے ایک اچھا افسانہ تخلیق کرسکتا ہے ۔ وہ بلند، عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کرسکتا ہے۔ وہ نازک اور چھوٹے موضوع سے ایک سنار کی طرح نزاکت و نفاست سے تراش کر خوب صورت اور نازک زیور کی مانند افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ تکنیک کے متعلق یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے، کیونکہ ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک میں ڈھل کر زیادہ موثر ہو جاتا ہے۔ لیکن اسی مواد کے دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ پورا جمالیاتی تاثر، مناسب تشکیل اور جذباتی گہرائی پیدا کرنے کے لیے ہر موضوع اور مواد کو الگ الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے۔

یہ تکنیکی تنوع صرف جدید افسانے کی پیداوار ہے کیونکہ آج کا ادبی دامن بہت وسیع ہوگیا ہے۔ زندگی کے بہت سے پہلو، جو احاطہ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئے افسانے میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے۔ مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے ۔ بعض تکنیکیں بنے بنائے سانچے کی طرح ہوتی ہیں۔ لیکن کئی تکنیکوں کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور افسانے میں دو قسم کی تکنیکوں کا امتزاج ہوجاتا ہے اور یہ ملی جلی تکنیک بذات خود ایک الگ تکنیک بن جاتی ہے ۔ تکنیک کی اقسام کا نقشہ بنانا مشکل ہے ۔ ایک موٹی تقسیم یوں کی جاسکتی ہے:

1۔ صیغہ کے لحاظ سے: ماضی، حال، مستقبل، متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق

2۔ (الف) صرف تصویر کشی یا بیان۔

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو

(اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے)

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ [53]

خلاصہ بحث کے طور پر ایک نظر پرانے اور نئے افسانے کے فرق پر ڈالتے ہیں:

☆ نئے اور پرانے افسانے میں فن اسلوب اور موضوع دونوں کا فرق ہے۔

☆ دونوں افسانوں میں تکنیک کا فرق ہے۔

☆ پرانا افسانہ پلاٹ پر زور دیتا ہے مگر نیا افسانہ کردار کے گرد بُنا جاتا ہے۔

☆ پرانے افسانے میں کہانی کار کا موضوع اتنا بڑا تھا جتنا انسان نظر آتا ہے۔ نئے افسانے نے انسان، خارج میں جتنا نظر آتا ہے، اس سے زیادہ جتنا وہ باطن میں ہے، اسے بھی موضوع میں شامل کیا ہے۔

☆ پرانے اور نئے افسانے میں زبان کا فرق بھی نمایاں ہے۔

☆ پرانے افسانے میں سیدھا سادہ بیانیہ انداز اپنایا جاتا تھا مگر اب مختلف الجہات انداز میں بیان کیا جاتا ہے۔

☆ علامتوں کا شعوری استعمال نئے افسانے کی ایک صفت ہے جب کہ یہ چلن روایتی افسانے میں نہ تھا۔

۵۔ پاکستان میں جدید افسانے کا آغاز:

نیاافسانہ 1960ء اور اس کے آس پاس کے عرصے میں جنم لیتا ہے۔جدید افسانے کوعموماً علامتی اور تجریدی افسانہ کہاجاتا ہے اور جدیدیت کے آغاز کاتعین1955-60ء کے درمیانی عرصے سے کیا جاتا ہے ۔ پاکستان کی تاریخ میں 1958ء کا سال بڑی اہمیت کا حامل ہے کیونکہ اسی سال ملک میں پہلا مارشل لاء نافذ ہوا۔ 1947ء کے بعد کے سیاسی ماحول پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ مسلم لیگ نے علیحدہ وطن تو حاصل کر لیا مگر وہ اس نئے ملک کے لیے کوئی آئین وضع نہ کرسکی ۔ پھر وزارتوں کا توڑا جانا،مرکزی حکومت کی آئے روز تبدیلی اور حکومتی جماعت کا ٹوٹ کر بکھر جانا روزمرہ کامعمول تھا۔ یہی وجہ کہ 14اگست1947ء کے بعد پوری قوم اندھیروں میں بھٹکی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ان ابتدائی آٹھ دس برسوں میں قوم کی کوئی منزل نہ تھی جس کا حل مارشل لاء کی صورت میں سامنے آیا۔اس ضمن میں ڈاکٹر رشید امجد کا کہنا ہے:

> 1947ء سے 1958ء تک غیر مستحکم سیاسی صورت حال ۔۔۔ نے پاکستانی معاشرے کو گوناگوں سماجی وفکری مسائل سے دوچار کردیا تھا ۔ مارشل لاء کو ان کاحل سمجھا گیالیکن مارشل لاء نے ابتر معاشرے کوسنبھالا دینے کے بجائے اسے اور تباہ کر دیا۔ [54]

اس مارشل لاء نے آزادی کے ساتھ وابستہ تمام خوابوں کو چکنا چور کر دیا۔آزادی اظہار پر، جو کہ جمہوریت کی سب سے بڑی دین ہوتی ہے، پابندی عائد ہوگئی ۔جس نے آزادی اظہار اور جمہوریت کی ہر امید کوکملا کر رکھ دیا۔ اس مارشل لاء نے جہاں معاشرتی زندگی کو متاثر کیا وہاں ادب بھی اس سے متاثر ہوا۔خاص طور پر فوجی آمریت کے قیام کے بعد افسانے میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔سیاسی جبریت کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادیب نے خارج کے بجائے داخل کی طرف توجہ دینی شروع کر دی اور زندگی کو دیکھنے، سمجھنے اور پرکھنے کا زاویہ بدل گیا ۔ ملک میں جمہوریت کشی اور آمریت کے ساتھ ہی زبان و بیان اور اظہار ابلاغ پر پابندی کے سبب سے ادیبوں نے علامتی پیرایہ اختیار کیا۔بقول سلیم اختر:

> ادھر 1957ء کے بعد سے ہمارے ہاں کی جومخصوص سیاسی صورت حال رہی، اس

> کے نتیجے میں خارجی حقیقت نگاری کا تصور اور اس پر مبنی اسلوب خطرناک ثابت ہوسکتا تھا کہ اب تقاضا افشاء کا نہیں اخفا کا تھا۔ ان حالات میں علامت اور استعارہ نے ڈانواں ڈول افسانے کا بازو تھاما، اسے سہارا دیا، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ علامت اور استعارہ نے افسانے کو معنویت کی نئی شاہراہ سے آگاہ کیا اور یوں علامت اور استعارہ محض عناصر اسلوب سے بڑھ کر اظہار اور ابلاغ کے اہم ترین ذرائع میں تبدیل ہو گئے ۔[55]

گویا نیا افسانہ 1958ء کے مارشل لاء کے زمانے میں پیدا ہوا اور یقیناً بنیادی حقوق پر پابندی اور خصوصاً آزادی اظہار پر رکاوٹ نے بھی حقیقت نگاری کے اسلوب کو ناکام بنادیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد کے افسانے میں سب سے بڑی تبدیلی افسانے کے اسلوب میں آئی اور نیا افسانہ اپنے نئے علامتی اسلوب کے ساتھ جلوہ گر ہوا۔ یہ علامتیں کئی سطح پر اپنے عہد اور گرد وپیش کی نمائندگی کرتی تھیں۔ یہاں قابل ذکر بات یہ ہے کہ افسانے میں علامتی اسلوب در آنے کی وجہ سے محض مارشل لاء ہی نہیں بلکہ دیگر اسباب بھی افسانے میں علامتی اسلوب کا باعث ہوئے ۔ اوّل تو یہ کہ افسانہ نگاری میں جو تیزی تقسیم ہند سے قبل یا تقسیم ہند کے بعد ابتدائی سالوں میں تھی ، وہ تیزی سے کم ہونے لگی ۔ گویا پاکستان میں افسانہ نگاری کا رجحان بہت کم ہو گیا اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانہ لکھا نہیں جا رہا تھا ۔ مطلب یہ کہ افسانے میں وہ معیار دکھائی نہیں دیتا تھا جو گزشتہ برسوں میں موجود تھا۔

> تقسیم ہند کے بعد اکثر افسانہ نگاروں کے یہاں ایک خاص قسم کی تھکن اور جمود کا احساس ملتا ہے ۔اپنے گرد وپیش سے بیزاری اور آزردگی کی فضا پورے افسانوی ادب پر چھائی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔[56]

اس ضمن میں اگرچہ بہت سی وجوہات بیان کی جاتی ہیں لیکن افسانے میں جمود کا اہم سبب ترقی پسند تحریک کا زوال بھی ہے ۔ترقی پسند تحریک نے افسانے کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا، اس نے افسانے کو بے پناہ موضوعات فراہم کیے۔یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں افسانہ ہر قسم کے موضوعات کو ادا کرنے کے قابل دکھائی دیتا ہے ۔ مگر ترقی پسند تحریک جس سیاسی پس منظر میں کام کر رہی تھی وہ پس منظر

تقسیم ہند کے بعد موجود رہا تھا۔ نئے سیاسی وسماجی حقائق نئے نظریاتی پس منظر کے متقاضی تھے۔ پھر ترقی پسند تحریک کی بے رحم حقیقت نگاری ترقی پسند افسانے میں کشش کے خاتمے کا سبب بنی۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند افسانے کے ردعمل کے طور پر ہمارے افسانے میں رومانیت کی ایک لہر بھی آئی اور نئے افسانہ نگار جن میں اشفاق احمد، اے حمید، شفیق الرحمٰن وغیرہ قابل ذکر ہیں ،اپنے رومانوی اسلوب کے ساتھ افسانے کے میدان میں داخل ہوئے۔ شہزاد منظر کا کہنا ہے:

> اردو میں علامتی افسانے کے رجحان کے جنم لینے کے مختلف اسباب میں سے ایک بڑا سبب ترقی پسند افسانے کا ردعمل بھی ہے جو علامتی افسانے کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ترقی پسند افسانے میں جس قسم کی بے رحم حقیقت نگاری کی جارہی تھی ...... اس نے واضح ردعمل ظاہر کیا اور افسانہ نگار وضاحتی طرز بیان سے اکتا کر علامتی طرز اظہار کی طرف مائل ہو گئے۔[57]

اس کے باوجود مجموعی طور پر پچاس کی دہائی میں ہمارے افسانے میں کوئی تبدیلی دکھائی نہیں دیتی۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر نقاد مثلاً مولانا صلاح الدین احمد،سید وقار عظیم، ڈاکٹر عبادت بریلوی اور محمد حسن عسکری وغیرہ افسانے میں جمود کا گلہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ محمد حسن عسکری اپنی رائے کا اظہار یوں کرتے ہیں:

> بعض اوقات ہمیں اپنے ادبی ماحول میں ایک تعطل کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تعطل اس وجہ سے پیدا ہوا کہ پچھلے پندرہ سال میں ہمارے ادب میں جو روایات اور فکری طریقے رائج ہو گئے تھے اور جن کے سہارے ادیب اپنا تخلیقی کام کرتے تھے ان میں سے بہت ساری چیزوں کو اب پاکستان کے لکھنے والے اپنی قوم کے لیے مضرت رساں سمجھنے لگے ہیں۔ اس لیے وہ ان پرانی روایات کے مطابق لکھنا نہیں چاہتے۔[58]

یہ وہ دور تھا جب اردو کے باشعور ادیبوں کو احساس ہو رہا تھا کہ اردو ادب کم از کم اردو افسانہ جمود کا شکار ہو رہا ہے اور جب ترقی پسند مصنفین کی انجمن پر پابندی عائد ہو گئی تو ترقی پسند افسانے کا سفر قریب قریب رک گیا۔ اس طرح افسانہ بیسویں صدی کے آغاز سے جس بہاؤ میں آ رہا تھا، اسے اب

ایک نئی سمت کی ضرورت تھی۔ یہی وجہ ہے کہ 60ء کی دہائی میں تمام تر ادب نے بالعموم اور افسانے نے بالخصوص اپنا چلن بدل لیا۔

دوم یہ کہ قیام پاکستان کے بعد نئی نسل کے افسانہ نگاروں کے لیے ایک اہم مسئلہ اس دور کے بڑے بڑے افسانہ نگاروں کی موجودگی میں اپنی انفرادیت کو منوانا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، غلام عباس اور احمد ندیم قاسمی روایتی اسلوب میں نہایت عمدہ افسانے لکھ رہے تھے۔ان افسانہ نگاروں کی موجودگی میں نئے افسانہ نگاروں کے لیے اپنی انفرادیت کو منوانا آسان بات نہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں انتظار حسین اور انور سجاد ابتدامیں تو روایتی افسانے لکھتے رہے (انور سجاد کا افسانوں مجموعہ'' چرواہا'' اور انتظار حسین کا ''گلی کوچے''(1953)روایتی اسلوب ہی کے حامل ہیں) مگر جب انہوں نے دیکھا کہ روایتی اسلوب کے ذریعے اپنی انفرادیت کو منوانا آسان نہیں تو انہوں نے روایتی اسلوب کو ترک کر کے علامتی اسلوب کو اپنالیا۔

اس ساری بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ساٹھ کی دہائی میں بیانیہ افسانے کے بجائے علامتی طرز اختیار کرنے کی ایک نہیں کئی وجوہات ہیں۔پہلی وجہ اس دور کے بلند پایہ افسانہ نگاروں کے مقابلے میں نئی نسل کے افسانہ نگاروں کا اپنی شناخت کا مسئلہ، دوسری وجہ ترقی پسند افسانے کی حقیقت نگاری یا وضاحتی طرز بیان سے اکتاہٹ اور پھر تیسری اور اہم وجہ آزادی اظہار پر پابندی ہے۔اگرچہ اگلے باب میں علامتی افسانے کے فنی پہلوؤں سے تفصیلی بحث ہوگی لیکن یہاں علامت اور علامت نگاری پر ایک سرسری نظر ڈالتے ہیں۔

علامت نگاری ایک بالکل جدید اصطلاح ہے۔یہ مغرب کی دین ہے۔انگریزی میں Symbol کا لفظ یونانی لفظ "Symollins" سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں ایک دوسرے کے ساتھ جوڑنا یا ملانا جہاں دو چیزیں اس طرح جوڑ دی جائیں کہ دونوں چیزیں مل کر ایک کی نمائندگی کرنے لگیں تو اس کو علامت کہتے ہیں۔ ادب میں اس کا مطلب یہ ہے کہ ایک چیز کہہ کر دوسری چیز مراد لینا۔قمر جلیل اس ضمن میں کہتے ہیں:

''اگر کسی غزل یا نظم یا کہانی یا ناول میں آپ امیج کے لغوی معنی سے مطمئن ہوجائیں تو اس کا مطلب ہے کہ یہ غزل یا نظم یا کہانی یا ناول علامتی نہیں۔ موبی ڈک [59] علامتی ناول ہے۔''امراؤ جان ادا''نہیں۔ [60]

سوزین کےلینگر نے علامت کی تعریف کی اس طرح ہے :

علامت کسی مخصوص شے کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ اس شے کے تصور کو ابھارتی ہے ہم جب کسی شے کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے وہ شے نہیں ہوتی البتہ اس کا تصور ہوتا ہے لہذا علامت شے کے بجائے اس کے تصور کو پیش کرتی ہے۔ علامت کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس کی ایک سے زیادہ معنویت ہوتی ہے۔ ادب میں علامت کسی شے کے معنی خیز ہونے کی دلیل ہے۔ [61]

اس کا مطلب یہ ہے کہ علامت وہ چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی جانب اشارہ کرے یا کسی دوسری چیز کا اظہار کرے اور ادب میں علامت سے مراد ایک ایسی پیشکش ہے جو ذہن کو کسی چیز یا خیال کی جانب منتقل کرتی ہو اور معنویت کی ایک ایسی سطح سامنے لائے جس کو عام الفاظ اپنی گرفت میں لینے سے قاصر ہوں۔ اس لیے ضروری ہے کہ ادب میں جو علامات پیش کی جائیں ان میں گہری معنویت ہو۔

افسانے میں جو علامت استعمال کی جاتی ہے اس کے پیچھے ایک جہان معانی پوشیدہ ہوتا ہے اور قاری ان علامات کے ذریعے مصنف کے مافی الضمیر تک پہنچتا ہے۔ اردو میں داستانوں، ہندی اساطیر اور لوک کہانیوں سے بھی علامتیں وضع کی گئیں اور نجی علامتیں (Private Symbol) بھی بنائی گئی ہیں۔ جہاں صحافت، حکایتوں، قدیم داستانوں ،لوک کہانیوں اور اساطیر کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ان میں قرآن مجید اور انجیل سے استفادہ عام ہے۔ دوسرے طریقے میں فطرت اور مظاہر فطرت میں سے بعض اشیاء اور چرند پرند کو بطور علامت استعمال کیا جاتا ہے۔ تیسرے طریقے میں روز مرہ استعمال میں آنے والی اشیاء اور بعض ایجادات کو بطور علامت پیش کیا جاتا ہے۔

ان تینوں طریقوں کے علاوہ بھی علامت نگاری کے کئی طریقے ہیں لیکن یہ مصنف پر منحصر ہے کہ وہ کون سا طریقہ استعمال کرتا ہے۔ یہ بھی مصنف کی مرضی ہوتی ہے کہ وہ ان تینوں طریقوں کو بیک وقت

استعمال کرتا ہے یا الگ الگ۔مگر یہ ضرور ہے کہ علامت کا استعمال ایسے ہو کہ مصنف کے مافی الضمیر کے اظہار میں حسن ہو اور ترسیل میں رکاوٹ بھی نہ ہو۔

> افسانے میں علامت کے استعمال میں ایسی تکنیک اختیار کی جائے کہ وہ کہانی کا ایک فطری اور لازمی حصہ معلوم ہو اور یہ نہ محسوس ہو کہ علامتیں گھڑی گئی ہیں۔[62]

علامتی افسانے کے ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ اگر چہ اس میں روایتی افسانے کی طرح نہ تو پلاٹ کی منطقی ترتیب کی پابندی ہوتی ہے اور نہ کردار نگاری اور جزئیات نگاری کی تاہم وحدت تاثر ایک بنیادی چیز ہے جسے کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا:

> زیادہ تر علامت پسند افسانہ نگاروں کا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ وہ علامتی طرز اظہار کے شوق میں فن افسانہ نگاری کے بنیادی تقاضوں کو فراموش کر دیتے ہیں اور پلاٹ اور کردار نگاری کی ضرورت اور اہمیت سے انکار کرنے کے ساتھ ہی وحدت تاثر (Unity of Impression) کی ضرورت سے بھی انکار کر دیتے ہیں۔نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کے افسانے سے افسانویت ختم ہو جاتی ہے۔[63]

اب بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے، کیا 1950ء سے پہلے علامتی افسانے نہیں لکھے جاتے تھے یا پھر نئے افسانے کے وہ کون سے محرکات تھے جن کی وجہ سے حقیقت نگاری کا اسلوب جو عرصے سے مستعمل تھا غیر تسلی بخش محسوس ہونے لگا یا پھر وہ تقلید سے بچنے کے لیے نیا انداز اختیار کرنے لگے اور روایتی بیانیہ سے ہٹ کر رمز و ایمائیت کو اپنایا گیا۔ اگر چہ ہم نے ابتدائی پس منظر میں ان محرکات کا جائزہ لیا ہے۔تاہم خلاصہ بحث کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ 1960ء کے عشرے میں اردو افسانے اور ادب میں جو تبدیلیاں آئیں انہوں نے افسانے کے کرداروں کے ماحول اور فضا کو یکسر بدل دیا۔ افسانہ اپنا مواد زندگی سے لیتا ہے اس لیے جب زندگی کی اقدار بدلتی ہیں تو افسانے میں لازمی طور پر تبدیلی آ جاتی ہے۔ 1955ء کے بعد سیاسی و سماجی اور ثقافتی سطح پر جو انقلاب آئے ان سے نئے اذہان کی تخلیق ہوئی۔ جس سے افسانہ نگار غیر ارادی طور پر روایتوں سے ٹکرا گیا۔ اگر چہ علامتی افسانہ اس سے پہلے بھی لکھا جا رہا تھا

لیکن یہ ایک رجحان نہ تھا۔ جب کہ اب علامتی انداز ایک رجحان کی شکل اختیار کر گیا۔اس لیے افسانہ نگاروں نے زندگی کی تصویر کشی کے لیے سڑکوں اور گلیوں میں سفر کرنے کے بجائے داخلی زندگی میں سفر کیا اور اس کے بعد 1960ء تک ہمارے علوم کی جہتیں 1936ء کے افسانے کے مقابلے میں وسیع ہو گئیں۔ اور انسان نے دوسروں کو انفرادی اور اجتماعی سطح پر سماج کے حصے کے طور پر یا سماج کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے اتنے پیمانے ایجاد کر لیے تھے کہ ان کو عام بیانیہ انداز میں پیش کرنا ممکن نہ رہا تھا۔اس لیے ضروری تھا کہ چیزوں کو نئے انداز سے دیکھا اور سمجھا جائے ۔نئے ادبی رویوں کے بارے میں ڈاکٹر رشید امجد کہتے ہیں:

> ہمارے نئے ادبی رویوں کا آغاز 1960ء میں ہوا۔ مارشل لاء کا چہرہ اس کی صورت ایک وجہ ہے ۔علامتی طرز صرف جبر کی پیداوار نہیں بلکہ اس کی وجہ یہ احساس بھی تھا کہ اب پرانے پیرائے میں بات کہنا ممکن نہیں اور اگر اظہار و ہیئت و تکنیک کے نئے تجربات سے گریز کیا گیا تو تکرار لازمی ہو جائے گی ۔
>
> 1960ء میں نئے افسانے نے خارج کی بجائے ذات کی غواصی کو موضوع بنایا۔ یہ گویا ترقی پسند تحریک کی خارجیت پسندی کا ردعمل تھا۔دروں بینی کے اس رویے نے سفر کو باہر سے اندر کی طرف موڑ دیا۔ دوسری ذات کی تلاش اور جستجو نے کئی ان دیکھی دنیاؤں کے دروازے کھولے ۔ یہ رویے کسی ایک چیز کا ردعمل نہ تھے بلکہ اس کے پس منظر میں معاشی و سیاسی زوال اور دوسرے بہت سے عوامل بھی شامل تھے جنھوں نے چیزوں کو بے حرمت اور بے نام بنا دیا۔[64]

اب ہم افسانے اور ادب پر مغربی افکار، تحریکات و نظریات کے اثرات کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ 60ء کی دہائی میں آغاز پانے والی نظم کی تحریک اور لسانی تشکیلات کے فنی و فکری مباحث پر بھی ایک طائرانہ نگاہ ڈالتے ہیں،جس سے اردو افسانہ بھی متاثر ہوا۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے قیام کے بعد 1939ء میں حلقہ ارباب ذوق کا قیام عمل میں آ چکا تھا۔ حلقہ ادب میں فنی قدروں کی اہمیت پر زور دیتا تھا۔اس کی تشکیل میں میرا جی نے بنیادی کردار ادا کیا تھا ۔ چونکہ وہ نظم کے شاعر تھے لہٰذا ان کے گرد بھی نظم کے لوگ ہی زیادہ اکٹھے ہوئے ۔علاوہ ازیں نظم ایک ایسی جدید صنف ادب تھی جس میں نئے تجربات کی بہت گنجائش تھی۔ 1958ء کے بعد جب افسانہ کمزور پڑ چکا تھا اور ترقی پسند

علامتوں کے بے دریغ استعمال کے باعث غزل بھی یکسانیت کا شکار نظر آ رہی تھی ۔ ایسے میں نظم کو عروج پانے کا موقع مل گیا۔ احمد جاوید کے مطابق:

> تقسیم کے بعد افسانے پر تو یہ گزری کہ وہ فسادات کے موضوع کے بعد کوئی نیا راستہ جلد تلاش نہ کر سکا تھا۔غزل میں ترقی پسند علامتیں سست روی سے چلتی رہیں۔مگر کہیں کہیں ہجرت کے اثرات بھی دکھائی دینے لگے ۔ جب ترقی پسند تحریک پر پابندی عائد ہوئی اور جمود کے ایک نفسیاتی وقفے کے بعد ادب نے نئے سرے سے انگڑائی لی ۔ تو نظم کے شاعر کو آگے بڑھنے میں بڑی مدد ملی۔ اس صنف شاعری میں مغربی افکار کو تیزی سے قبول کرنے کی صلاحیت تو پہلے ہی موجود تھی ۔ میدان ہموار تھا۔سو نظم کی تحریک آغاز ہو گئی اس میں شبہ نہیں کہ اس عہد میں افسانہ اور غزل بھی اپنی نئی صورتوں کے ساتھ ظاہر ہوئے مگر دانشوری کا مرکز نظم ہی رہی۔[65]

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ 60ء کی دہائی کے آغاز پر ادب میں نئے رجحانات سامنے آنے لگے تھے لیکن نظم کو باقاعدہ تحریک کی شکل اختیار کرنے کے باعث مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ نہ صرف نئی لسانی تشکیلات کے عمل کا آغاز ہوا بلکہ نئی نظم کے نئے منشور کا بھی اعلان کر دیا گیا ۔ پاکستان میں 1947ء کے بعد بڑھتے ہوئے سیاسی انتشار و خلفشار ،دگرگوں معاشی و اقتصادی حالات، نئے صنعتی و سماجی ماحول نے پرانی اقدار کو شکست و ریخت سے دوچار کرنا شروع کر دیا اور اجتماعی زندگی کی بجائے فردیت (Individualism) تشکیل پانے لگی ،ایسے ہی حالات میں ادب کے نئے رجحانات سامنے آئے۔ ترقی پسند تحریک کے برعکس نئے آنے والے ادیبوں نے عدم وابستگی کو ادب کی بنیاد بناتے ہوئے ''نو کمٹ منٹ'' کا نعرہ لگایا۔ انہوں نے نہ صرف فکری سطح پر بلکہ زبان و بیان کے معاملے میں بھی پرانی اقدار کو خیر باد کہا۔ اس زمانے میں افتخار جالب نے ''نئی شاعری'' کے نام سے ایک مضامین کا مجموعہ مرتب کیا۔ اس میں ان کے اپنے مضمون ''لسانی تشکیلات'' سے ہمیں ان کے نقطہ نظر کو جاننے میں آسانی ہوتی ہے:

> لسانی تشکیلات ،اساسی طور پر شعر و ادب کی نیابت کرتی ہیں۔ مواد کو اس ہیئت میں دیکھنا ایک رائج الوقت الحاقی معاونوں سے نجات ہی نہیں دلاتا اس جوہر خاص کو

> بلاشرکت غیرے ممیز کرتا ہے جس کی منزہ شکل وصورت کی پہچان ازخود مسلک کی حیثیت رکھتی ہے۔[66]

گویا نئے ادب کی تحریک کو لوگ زبان و بیان کے ایک نئے پیرائے میں شامل کرنا چاہتے تھے۔ اس تحریک کے ایک اور نقاد انیس ناگی کا کہنا ہے:

> زبان ایک علامتی عمل ہے جس کی تشکیل اشیاء کی نام دہی کی بدولت ہوتی ہے چوں کہ ہر لفظ بذات خود ایک شے یا تجربہ ہے اس لیے فنکار الفاظ کی جگہ یا پوزیشن سے معانی کا اسلوب مرتب کرتا ہے۔ فنکار تخلیق کے لیے احساساتی علامتیں مخترع کرتا ہے اور چونکہ یہ علامتیں احساساتی ہوتی ہیں۔ اس لیے ان کا منطقی پیرافریز نہیں کیا جاسکتا۔[67]

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ایک ایسی نسل سامنے آرہی تھی جو پرانے پیرایہ ہائے اظہار سے غیر مطمئن ہونے کی بنا پر روایت سے بھی غیر مطمئن تھی اور قدرے باغیانہ ذہن بھی رکھتی تھی۔ اس لیے اسے شدید تنقید کا نشانہ بننا پڑا۔ افتخار جالب نے اس پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا:

> نئے شاعروں نے زبان و بیان کے اسالیب بدل کر رکھ دیے ہیں۔ ہر نیا لکھنے والا اپنے ساتھ امکانات کا ایک جہان لے کر آتا ہے۔ اس لیے چاہیے تو یہ تھا کہ طرز اظہار کے اس تغیر کو امکان کے طور پر خوش آمدید کہا جاتا لیکن ایسا نہیں ہوا۔ ظہور نظر لکھتے ہیں۔ جدت اور تجرید کی خواہش نے نئے لکھنے والوں کو خاصا بدحال کر رکھا ہے۔ بدحال ہونے والوں میں زیادہ تعداد جدید شعراء کی ہے۔ شاید اس لیے کہ یہ صنف ادب جسے شاعری کہا جاتا ہے اپنے اندر ناقابل فہم اور مہمل الفاظ و خیالات کو سمونے کی بے پناہ قوت رکھتی ہے۔ خاص طور پر نظم جدید، افسانہ یا دوسری اصناف ادب کی سی پابندیاں تو نظم پر کبھی بھی عائد نہیں ہوتیں۔ پھر بھی کسی نئے زمانے میں کچھ ایسی ضرورتیں ضرور موجود تھیں جنہیں پورا کیے بغیر نظم، نظم نہیں کہلا سکتی تھی۔ جدید سے جدید تر کی خواہش نے آہستہ آہستہ یہ ضرورتیں غیر ضروری قرار دے دیں۔ ردیف، قافیہ، تغزل، بحر کی ضرورت اب کسے محسوس ہوتی ہے؟

> البتہ داجی سا ردھم اور بے نام سا مجموعی تاثراب بھی چلتا ہے، وہ بھی نیم جدید یا نیم صداقت پرست حلقوں میں۔ جدید تر شعراء تو اسے بھی آثار قدیمہ تصور کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جدید نظم کے لیے بنیادی چیز فنکار کا غنائی تفکر ہے۔ جسے ذہنی اپج، قلبی عمق اور تجریدی تکنیک کے ساتھ پیش کرنے کے بعد ردھم کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔مجموعی تاثر کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ خود بخود پیدا ہوجائے تو چل سکتا ہے۔ ورنہ نیا ذہن خواہ وہ لکھنے والے کا ہو یا پڑھنے والے کا ایسی تخلیقات سے بور ہوجاتا ہے جس میں مجموعی تاثر پیدا کرنے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے۔ چنانچہ جدید تر حلقوں میں وہ نظمیں زیادہ جدید اور زیادہ مکمل سمجھی جاتی ہیں جو یا تو سرے سے کوئی تاثر ہی نہیں چھوڑتیں یا راکٹ کی سی تیزی کے ساتھ بیک وقت کئی تاثر چھوڑ کر اڑ جاتی ہیں۔ اس استدلال میں مزید رنگ و روغن پیدا کرنے کے لیے یہ بھی کہاجاتا ہے کہ ان شاعروں کا رشتہ اس زمین سے ہے ، ان کے پاس کوئی احساس ماضی نہیں۔ یہ گریز یا زمانہ حال کے قیدی ہیں اور تہذیب و ثقافت سے بے بہرہ ہونے کے باعث انقطاع اور جلاوطنی کا شکار ہیں۔[68]

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ نئے شاعروں کا ادب سمیت زندگی کے ہر پہلو کے بارے میں مختلف نقطہ نظر تھا۔ اس سے نئی شاعری کے علمبرداروں اور اس کے ردعمل میں سامنے آنے والے خیالات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔اسی زمانے میں جدید افسانہ بھی وجود میں آچکا تھا۔ لہذا افتخار جالب نے اپنے اسی مضمون میں جدید افسانہ نگاروں انور سجاد، خالدہ حسین، بلراج مین را،سلطان غازی وغیرہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ یہ افسانہ نگار بھی تنہا و درماندہ فرد کا رزمیہ لکھنے کی کوشش کررہے ہیں اور مقصود تنہائی، اداسی، اکیلے پن اور ویرانی کا اظہار ہے۔

یہ حقیقت بھی مدنظر رہنی چاہیے کہ مادیت پرستی، ہوس زر، جھوٹ، فریب، بدکاری، طبقاتی تقسیم، سیاسی ریشہ دوانیوں،مارشل لائی آمریت،نفسانفسی ،ہجوم کے شور وغوغا اور زندگی کی بے معنویت نے فنکار کو اپنے اندر تنہا کرنا شروع کر دیا اور رجائی نقطہ نظر کے بجائے نفی ،یاسیت، تشکیک اور الم پرستی کا رجحان پیدا ہوا جو زبان و بیان میں نئی لفظیات اور علامتوں کا متلاشی و متقاضی تھا۔ اب ادیب تنہائی، مغائرت

،اکیلے پن اور اداسی کا اظہار کرنے لگا۔ چونکہ زبان و بیان کے نئے تجربات کے باعث نئی علامتیں اور لفظیات استعمال میں آنے لگیں جو پرانے طریقہ اظہار سے بالکل مختلف تھیں اس لیے عدم ابلاغ اور ابہام جیسے مسائل نے سر اٹھانا شروع کر دیا۔ رشید امجد سمیت نئے افسانہ نگاروں نے اس سلسلے میں یہ موقف اختیار کیا کہ ادیب اپنے لیے لکھتا ہے، یہ قاری کا اپنا مسئلہ ہے کہ وہ اپنی ذہنی سطح کو تخلیقی فن پارے کی سطح تک بلند کرے، اگر ایسا نہیں تو اس کی ذمہ داری ادیب کے سر نہیں۔ گویا 60ء کی دہائی میں جو ادبی گروہ سامنے آیا اس نے نہ صرف خارجی جبریت، زبان و بیان، اقدار اور پرانے ادبی فارمولوں کو رد کیا بلکہ قاری کو بھی غیر اہم قرار دے دیا۔

اب ہمارے معاشرے کو جن حالات کا سامنا تھا، یورپ پہلے ہی اس تجربے سے گزر چکا تھا۔ صنعتی زندگی کے اثرات کے فروغ کے ساتھ طبقات کی تقسیم واضح ہوئی، نئی شہری تہذیب نئے نفسیاتی مسائل سامنے لائی اور اجتماعی زندگی کے بجائے انفرادی زندگی کی طرف رجحان بڑھ گیا۔لہٰذا ہمارے ہاں بھی ادب میں وہ تمام فلسفے اور نظریے مقبول ہوئے جنھوں نے یورپ میں جنم لیا تھا اور بہت مقبولیت حاصل کی تھی۔

> 1960ء کے عشرے میں۔۔۔ عالمی ادب میں بھی نئی نئی تحریکوں نے جنم لیا۔مغربی افسانوں پر سارتر کے فلسفہ وجودیت اور کافکا اور جیمس جوائس کے آزاد تلازماتی انداز کا بہت اثر تھا۔اردو افسانے نے بھی ان تحریکوں کا اثر قبول کیا۔[69]

نئے ادب کو جس فکر نے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ''وجودیت'' کا فلسفہ (Existentialism) تھا۔ اگرچہ یہاں ''وجودیت'' پر بحث مقصود نہیں لیکن چونکہ اس فلسفے نے جدید ادب اور بالخصوص جدید افسانے پر اپنا کافی اثر چھوڑا، اس لیے اس کے بارے میں تھوڑی سی آگاہی حاصل کرنا ضروری ہے۔ یہاں کرکیگارڈ کا ایک بیان توجہ طلب ہے:

> جب ایک شخص زمین پر اپنی انگلی رکھتا ہے تو وہ اس کی بو سے یہ معلوم کر لیتا ہے کہ وہ کس قسم کی زمین پر کھڑا ہے۔ میں اپنی انگلی اپنے وجود پر رکھتا ہوں مگر اس سے کسی قسم کی بو نہیں آتی۔ میں کہاں ہوں؟ میں کون ہوں؟ میں یہاں کیسے آیا؟ یہ

چیز کیا ہے جسے دنیا کہا جاتا ہے؟ مجھے یہاں کون لایا تھا، اور اب وہ میری نظروں سے اوجھل نہیں ہے؟ میں اس دنیا میں کیونکر آیا؟ آخر مجھ سے مشورہ کیوں نہیں لیا گیا؟۔[70]

وجودیت کا مسئلہ بنیادی طور پر وجود کے بارے میں سوال اٹھاتا ہے اور بہت ساری الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے ۔ انسان کا ہونا ہی ایک سوال ہے ۔ ڈیکارٹ نے کہا تھا کہ میں سوچتا ہوں ۔اس لیے موجود ہوں'' لیکن میں کون ہوں؟ اس کا جواب ڈیکارٹ کے پاس بھی موجود نہیں تھا ۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وجود کا سوال اٹھتے ہی عقل کی برتری ختم ہو گئی ۔اس لیے اس کے پاس بہت سے سوالوں کا جواب نہ تھا ۔ یہیں سے زندگی ایک بے معنی عمل ہو جاتی ہے ۔

انسانی وجود کی اس درماندگی نے فکر کی پناہیں تراشیں ہیں اور فلسفہ وجودیت کو جنم دیا ہے ۔ کرکیگے گور اور سارتر کے یہاں بعض اہم اختلافات کے باوجود زندگی کی رائیگانی کا تصور موجود ہے اور خود صفحہ زمین پر انسان کا ظہور بے معنی و مضحک ٹھہرتا ہے۔ جذبات کی معنویت کے تصور سے عاری اس فکر نے ادب میں بھی لایعنیت کے رجحانات کو فروغ دیا ہے۔[71]

یہ بات طے ہو جانے کے بعد کہ فلسفہ وجودیت،عقلیت پرستی کے رجحان کا ردعمل ہے ۔ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ اس سے زندگی کو بے معنی اور لایعنی عمل سمجھنے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اس فلسفے نے مختلف فلاسفروں کے ہاں مختلف صورتیں اختیار کی ہیں۔ سارتر نے اس سے آزادی کا مفہوم اخذ کیا، وہ کہتا ہے"Man is codemned to be free" [72] یعنی'' آدمی کی سب سے بڑی سزا یہ ہے کہ آدمی کو آزاد ہونا پڑے گا۔''

اس نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے ممتاز احمد کہتے ہیں:

آزادی کے اسی تصور نے انسان کو ذمہ داری کا احساس دلایا اور اس ذمہ داری نے اس میں بیچارگی ،خوف ،دہشت اور ہراس پیدا کیا ۔سارتر کا کہنا ہے کہ اگر آدمی وہی کچھ ہے جیسا کچھ کہ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے اور اپنے آپ کو بناتے وقت

پوری بنی نوع انسان کی ذمہ داری اپنے سر لیتا ہے ، اگرکوئی مستقل قدر اور کوئی اخلاقی ضابطہ موجودنہیں ہے اور ہمیں ہر بات میں اگلے ہی لمحے فیصلہ کرنا ہوتا ہے بغیر کسی بنیاد کے،بغیر کسی رہنمائی کے تو آخر ہم فیصلہ کرنے سے پہلے پریشانی سے کیسے بچ سکتے ہیں۔ جب ہمارا ہر فعل کائنات کے مفہوم اور کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرتا ہوتو پھر یہ کیسے فرض کر لیا جائے کہ ہم اس ذمہ داری کے سامنے اپنے آپ کو سہا سہا اورخوفزدہ نہ پائیں گے۔[73]

اسی سے یہ فلسفہ پیدا ہوا کہ اہمیت صرف تحریر ہی کو دینی چاہیے کیونکہ وجود ہی واحد حقیقت ہے۔ سارتر کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ اس نے فرد کی آزادی اور خودمختاری ہی کی بات نہیں کی بلکہ فرانسیسی نو آبادیوں کی خود مختاری کی آواز بھی بلند کی۔ سارتر کا یہ رویہ تیسری دنیا میں فلسفیانہ حوالے کے علاوہ کسی قدر سیاسی حوالے سے بھی قبول ہوا۔ بلکہ ترقی پسند حلقوں میں ترقی پسندی کی جو اصطلاح آئی،اس میں بھی اس فلسفے کا عمل دخل تھا حالانکہ خود سوشلسٹ(Socialist)اس فلسفے پر کڑی تنقید کرتے تھے۔

آزادی وخودمختاری کا جو تصور وجودیت میں ہے وہ غیر سماجی ہے اور جبریت سے ہزار گناہ بدتر، فلسفہ وجودیت کی خود مختاری سے ہمکنار ہو کر ایک فرد جن کیفیات کا شکار ہوتا ہے وہ خود وجودیوں کے نزدیک غصہ،جھنجھلاہٹ، دستبرداری، یاس اور کرب کی کیفیات ہیں۔[74]

فلسفہ وجودیت کے علاوہ نئے ادب پر کہیں کہیں تصوف کے اثرات بھی پڑے اور اس کا سبب نئے ادیب کے رویے میں چھپی ہوئی بے پروائی اور خود ترحمی بھی ہوسکتی تھی۔ لیکن ایک وجہ اس دنیا میں انسان کی بے حوصلگی بھی تھی۔

1960ء کی دہائی کے بعد زندگی اور اس کے مسائل کے بارے میں ایک دم نقطہ نظر بدل گیا اورعقائد کی شکست و ریخت کے نتیجے میں ادیب زندگی کی بے سمتی کا شکار ہوگئے ان کے سامنے کوئی مخصوص نظریہ حیات یا نقطہ نظر نہیں رہا۔ لہٰذا کوئی تصوف کی جانب دیکھ رہا ہے تو کوئی وجودیت کی جانب۔۔۔[75]

یہ تمام تفصیل تمہید میں اس لیے آئی تا کہ یہ معلوم کیا جاسکے کہ ہمارے ہاں نئے ادب کی بنیادیں کیا تھیں اور کون سے فلسفے و افکار ایسے تھے جو نئے رجحانات و رویوں کو بنیادیں فراہم کر رہے تھے۔نظم کی تحریک نے پورے ادبی ماحول کو بدل دیا جس سے نئے افسانے کو بھی آگے بڑھنے اور اپنی راہیں متعین کرنے کا موقع حاصل ہو گیا۔

> 1960ء کے لگ بھگ نئی لسانی تشکیلات کی بحث چل نکلی ۔ بنیادی طور پر یہ شاعری کی تحریک تھی ۔لیکن افسانے پر بھی اس کے اثرات پڑے اور افسانے میں بھی علامتی اور تجریدی رجحانات کا فروغ ہوا۔ [76]

اس دور میں جن لوگوں نے علامتی افسانے لکھے اور مقبول ہوئے ان میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین اور رشید امجد قابل ذکر علامتی افسانہ نگار ہیں۔ انتظار حسین کے علامتی افسانوں کا موضوع نئے انسان کا روحانی و اخلاقی زوال ہے اور انہوں نے نئے انسان کے فکری آشوب، جذباتی بحران کو تہذیبی روایت سے استفادہ کے بعد مانوس انداز میں پیش کیا ہے اور ان وجوہ کا سراغ تہذیبی شعور کی روشنی میں لگانے کی کوشش کی ۔

انور سجاد کے افسانوں کا مجموعہ ''استعارہ'' انہیں بحیثیت علامتی افسانہ نگار متعارف کراتا ہے۔انور سجاد کے بارے میں افتخار جالب لکھتے ہیں:

> انور نے جس نئے اسلوب کو ایجاد کیا ہے اس میں امیجز ، علامت نگاری اور ماورا واقعیت کے وہ تمام عناصر موجود ہیں جو ایک حد تک شاعری سے مختص رہے ہیں۔ [77]

علامتی افسانہ چونکہ ماحول کی جبریت کے دور میں پروان چڑھا اس لیے یہ جبریت اور گھٹن ان کے افسانوں کا موضوع بنی۔ ان کے بیشتر افسانے تجریدی پیرائے میں عہد جدید میں ذات کی شکست و ریخت، فرد کی تنہائی اور گھٹن کے احساس کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے بے نام کردار دنیا کے لوگوں کے ان دکھوں کی نمائندگی کرتے ہیں جو ٹوٹے ہوئے انسانی رشتوں کو تلاش کرتے ہوئے دکھ اٹھاتے ہیں۔

علامتوں کو موثر انداز میں بیان کرنے والوں میں ایک اہم نام خالدہ حسین کا ہے ۔انہوں نے

اپنی تخلیقی زندگی کا آغاز ''ادب لطیف'' سے کیا۔ ''سواری''، ''دہان زخم'' اور ''ایک بوند لہو'' ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ خالدہ حسین کے افسانے ایک دائرے میں گھومتے ہیں جہاں زندگی کی بے معنویت، تنہائی، شکست اور موت کا شدید احساس ملتا ہے۔ اپنے آپ کو خود سے الگ کر کے دیکھنے کی خواہش نے ان کے ہاں معروضی رویے کو جنم دیا۔ ان کی اسی خصوصیت کے بارے میں انتظار حسین لکھتے ہیں:

> اس معروضی رویے کا اثر یہ ہوا کہ ان کے ہاں جذبہ، جذباتیت کے واسطے کے بغیر متعین لفظوں میں ادا ہوتا ہے اور اندر کی واردات بغیر کسی شاعرانہ لاگ لپٹ کے ٹھوس خارجی تصویروں میں بیان کی جاتی ہے۔[78]

رشید امجد نے بھی لکھنے کا آغاز روایتی انداز سے کیا۔ ''لیمپ پوسٹ'' سے ان کے نئے سفر کا آغاز ہوا۔ انور سجاد کے مقابلہ میں ان کا افسانہ اپنے کلچر سے جڑا ہوا نظر آتا ہے۔ انہوں نے افسانے کو جن جہتوں سے آشنا کیا ہے اس میں اظہار کی شگفتگی قابل ذکر ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں:

> رشید امجد نے نئے افسانے کو جن نئی جہتوں سے آشنا کیا ہے ان میں سب سے قابل ذکر طرز اظہار کی ایک شگفتہ پیچیدگی ہے۔ جس کے پیچھے تخلیقی کشمکش کی ایک پوری دنیا آباد ہے۔ رشید امجد کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ انہوں نے داستانی یا اسطوری رنگ اختیار کیے بغیر ہی ایک نئی طرح کی افسانوی فضا خلق کرنے میں غیر معمولی کامیابی حاصل کی ہے۔ نیا افسانہ مقامی حوالہ سے آزاد ہونے کی جو کوشش کر رہا ہے اس میں رشید امجد کی سرگرمیوں کی قدر و قیمت کا اعتراف ہمیشہ ناگزیر رہے گا۔[79]

اس عہد میں افسانے کی زبان پر نظم کے اثرات کے باعث نثر میں شعریت کا عنصر داخل ہوا اور ذات کی تنہائی، بے حاصلی، بے چارگی، مغائرت، تنہائی، جھنجھلاہٹ، تلخی جیسے عناصر مل کر نہ صرف اردو افسانے کا مزاج بناتے ہیں بلکہ ایک ایسی زبان وضع کرتے ہیں جو رموز و علائم سے بھرپور ہے۔ نظم نے داخلیت کی طرف جھکاؤ کے باعث ایسی زبان وضع کرنے کی کوشش کی جس سے قاری تک ترسیل کے مسائل پیدا ہوئے لیکن جوں جوں ہمارا سیاسی ماحول بدلتا گیا اور معاشرے میں اجتماعی سطح پر یک جہتی آنے لگی تو نئی لسانی تشکیلات کی مقبولیت میں بھی کمی آنے لگی۔

و۔ ستر کی دہائی کا افسانہ:

ترقی پسند تحریک کے اختتام کے ساتھ ادب میں جو تعطل پیدا ہوا، اس کا اثر بعض دوسرے عوامل کے ساتھ افسانے پر بھی پڑا۔ لیکن 60ء کی دہائی میں ادب کے جو نئے رویے پیدا ہوئے انہوں نے افسانے کی ایک نئی شکل پیدا کرنے میں مدد دی اور اس کے پھلنے پھولنے کے مواقع گرد وپیش کے حالات نے پیدا کر دیئے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے مطابق:

> ادھر 1957ء کے بعد ہمارے ہاں کی جو مخصوص سیاسی صورت حال رہی اس کے نتیجہ میں خارجی حقیقت نگاری کا تصور اور ان پر مبنی اسلوب خطرناک ثابت ہو سکتا تھا کہ اب تقاضا افشاء کا نہیں، اخفا کا تھا۔ ان حالات میں علامت اور استعارے نے ڈانواں ڈول افسانے کا بازو تھاما، اسے سہارا دیا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ علامت اور استعارے نے افسانے کو معنویت کی نئی شاہراہوں سے آگاہ کیا اور یوں علامت اور استعارہ محض عناصر اسلوب سے بڑھ کر اظہار اور ابلاغ کے اہم ترین ذرائع میں تبدیل ہو گئے۔ جدید ترین افسانے کی یہ وہ بنیاد ہے جسے اگر فراموش کر دیا جائے تو ہم اس افسانے کے مطالعے سے درست نتائج حاصل کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔[80]

نیا ادب 1958ء کے مارشل لاء کے زمانے میں پیدا ہوا اور یقیناً بنیادی حقوق پر پابندی اور خصوصاً آزادی اظہار میں رکاوٹ نے بھی حقیقت نگاری کے اسلوب کو ناکام بنا دیا۔ خارج میں جبر ہو تو انسان میں داخلیت سے کام لینے کا رویہ بڑھ جاتا ہے۔ یہی نئے ادب اور افسانے کے ساتھ ہوا۔

پاکستان کی تاریخ میں 1965ء کی پاک بھارت جنگ ہر اعتبار سے ایک اہم اور ناقابل فراموش واقعہ ہے۔ زندگی کے دوسرے شعبوں کے ساتھ ساتھ شعر و ادب پر بھی اس کے اثرات مرتب ہوئے۔ اس جنگ کے پس منظر میں پاکستانی افسانہ نگاروں نے بھی کئی افسانے لکھے۔ اس حوالے سے خدیجہ مستور کا ''ٹھنڈا میٹھا پانی''، غلام الثقلین نقوی کا افسانہ'' نغمہ اور آگ'' اور ''جلی مٹی کی خوشبو'' فرخندہ لودھی کا ''پاروتی'' اور صادق حسین کا ''ایک رات'' ایسے افسانے ہیں جن میں وطن سے محبت کے جذبے کو بڑی

شدت اور خلوص سے بیان کیا گیا ہے ۔ پاک بھارت سترہ روزہ جنگ کے دوران شاعروں نے فوجی جذبے سے سرشار ہو کر دھڑا دھڑ نظمیں اور گیت لکھے لیکن بحیثیت مجموعی افسانہ نگار اس دوڑ میں قدرے پیچھے رہ گئے ۔ اس لیے کہ افسانہ لکھنے کا عمل شعر کہنے یا وطن پرستانہ جذبات کو منظوم کرنے کے عمل سے مختلف ہے ۔مختصر یہ کہ 1965ء کی جنگ اردو افسانے پر وہ اثرات مرتب نہ کر سکی جو دوسری جنگ عظیم نے روس، یورپی و امریکی افسانوی ادب پر مرتب کیے تھے۔

ایوب خان کا اقتدار 1965ء کی جنگ کے نتائج کے بعد کمزور پڑنا شروع ہو گیا تھا۔حتیٰ کہ جب 1968ء میں اقتصادی و جمہوری آزادیوں کے لیے آواز اٹھائے جانے کا عمل شروع ہوا تو یہ مارشل لاء ایک نسبتاً کمزور مارشل لاء کو اپنا اقتدار دیتے ہوئے رخصت ہو گیا۔ادب میں ان واقعات نے اثر قبول کیا اور انصاف کی زبوں حالی اور خوش آئند مستقبل کے خوابوں کا ذکر تسلسل سے ہونے لگا۔مگر جب 1971ء میں بنگلہ دیش کا قیام عمل میں آیا تو اس واقعے نے تخلیقی ذہن کو ایک نئے المیے سے دوچار کیا اور یہ المیہ شکست و ریخت کا تھا۔

بنگلہ دیش کا قیام نظریہ پاکستان پر بھی ایک ضرب تھی ۔ وہ تصورات جس کے ذکر کے ساتھ قیام پاکستان کا تذکرہ ہوتا تھا، انہیں قیام بنگلہ دیش نے نئی صورت حال سے دوچار کر دیا۔ اس طرح ہمارے ہاں قومی سطح پر عدم تشخص کا سوال [81] اٹھ کھڑا ہوا ۔یعنی یہ کہ ہمارے ملک کا نظریہ کیا ہے؟ اس کی بنیاد کیا ہے؟ اس کی شناخت کیا ہے؟ اور یہ خدشہ کہ کیا یہ بچا کھچا ملک بھی برقرار رہ سکے گا؟ یہی وہ سنجیدہ سوالات ہیں جنھیں افسانے نے قبول کیا اور اس طرح 70ء کی دہائی کے آغاز پر اس کے موضوعات میں اضافہ ہو گیا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے مطابق:

> پاکستان کو دو نہایت اہم اور نازک موڑوں سے بھی گزرنا پڑا ہے ۔ ایک کا تعلق 1965ء میں ہندوستانی حملے کے خلاف جنگ سے تھا اور دوسرے کا 1971ء میں سقوط ڈھاکا کے المیہ سے دونوں کے عمل و ردعمل سے پیدا شدہ حالات و مسائل کا ذکر اس دور کی افسانہ نگاری میں ملتا ہے .... دوسرا موڑ ہماری قومی غفلت ،ناعاقبت اندیشی، سیاسی بے بصری، خانماں بربادی، تباہی اور کرب و ندامت کے احساس کا پیکر بن کر ہمارے افسانوں میں رونما ہوا ہے۔[82]

اس المیے نے روایتی کہانی اور نئے افسانے کو اپنے اپنے طریقے سے متاثر کیا۔ زوال ڈھاکا سے پہلے ہی بدلتے ہوئے حالات کی عکاسی دکھائی دینے لگی تھی۔ محی الدین نواب، مسعود اشعر، زین العابدین اور غلام محمد افسانے میں اپنے مشاہدے کے رنگ ظاہر کرنے لگے تھے۔ غلام محمد کا افسانہ ''کہاں ہے کدھر ہے'' میں ایک ایسی نوجوان نسل کا المیہ بیان ہوا ہے جس میں بربریت اور تاریخی جبریت کے عناصر بہت شدید ہیں۔ اس زمانے کی کہانیوں کے دو چار جملے صورت حال کو سامنے لانے کے لیے کافی ہیں:

> اور پھر زمین کی کوکھ ننگی ہوگئی میری بیٹی اپنے باپ اور بھائیوں کے سامنے ننگی ہوگئی۔ (اپنی اپنی سچائیاں)[83]
>
> نہیں نہیں ہم جیادہ گریب ہیں۔ بہت گریب ہیں (ڈاب اور بیئر کی ٹھنڈی بوتلیں)[84]
>
> انہوں نے بنگلہ دیش میں باتیں شروع کر دیں، اور ہم تنہا رہ گئے۔
>
> (ڈاب اور بیئر کی ٹھنڈی بوتلیں)[85]

ایسی ہی بعض دوسری مثالیں بھی یہاں پیش کی جاسکتی ہیں۔ لیکن ہر جگہ افسانے میں اس طرح ایک مکمل اور واضح صورت حال دکھائی نہیں دیتی۔ بیشتر کہانی کار جو اس خطے میں آباد تھے، اور اب پاکستان میں تھے، وہ صورت حال کی سنگینی سے تو آگاہ تھے مگر از خود وہاں موجود نہ ہونے کی وجہ سے پوری صورت حال کا تجزیہ کرنے سے معذور تھے۔ مشرقی پاکستان کے سانحہ پر انتظار حسین کا ''نیند'' ''شہر افسوس'' اور ''ہندوستان سے ایک خط'' رشیدہ رضویہ کا ''شہر سلگتا ہے''، غلام الثقلین نقوی کا ''کالی ماتا کی پجارن'' منیر احمد شیخ کا ''زرد ماضی کی خوشبو''، انور عنایت اللہ کا ''صلہ شہید'' علی حیدر ملک کا ''بے زمین آسمان'' اور ''پسپائی کا آخری موڑ''، شبنم یزدانی کا ''پنڈولم'' انیس صدیق کا ''بزدل سقراط'' اور ''ڈرائنگ''، ''چونی'' اور ''وقت''، شہناز پروین کا ''مکتی اور مالک''، نواب محی الدین کا ''حیا آتی ہے''، رحمٰن شریف کا ''کہانی ایک طوطے کی'' اور شہزاد منظر کا ''دشمن'' اور ''تیسرا وطن'' قابل ذکر افسانے ہیں۔

یہی وہ زمانہ ہے جب جمہوریت اور سماجی انصاف کی تحریکوں نے لوگوں میں ایک جوش وخروش اور سرخوشی کا عالم بھی پیدا کر رکھا ہے:

> یہ شکست اب ہمارے قومی شعور میں زیادہ قوی عنصر ہے۔ بقیہ پاکستان کی اس وقت کی سیاسی فضا میں جو محرومی اور تلخی کی کڑواہٹ گھل مل گئی تھی اسے جمہوریت اور سماجی انصاف کے نعروں نے نفسیاتی اعتبار سے تلافی کی پناہ گاہ دی اور اس وقت کی ناکامیوں کو کامیابی کا بدل دکھائی دے گیا۔ مگر سیاسی منظر نامے پر تمام حکمت عملیاں اندرونی و بیرونی دباؤ میں اعصابی جنگ کے سوا کچھ بھی نہ ثابت ہوئیں۔[86]

اس اقتباس سے دو باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ 1971ء کی ہزیمت پر جمہوریت اور اقتصادی انصاف کی تحریک غالب آ گئی۔ مگر یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ وقفہ بہت قلیل ثابت ہوا۔ اس کے بعد نئی ناکامیوں کا سلسلہ تھا اور پرانے دکھ بھی جاگ اٹھے تھے۔ ہمارا افسانہ جو پہلے ہی سیاسی حالات کے بارے میں بہت حساس واقع ہوا تھا اب اس نئی صورت حال سے ایک نئی ڈگر پر چل نکلا۔

60ء کی وہائی میں افسانہ نگاروں نے نئی صنعتی تہذیب کے خلاف جب اپنے ردعمل کا اظہار کیا تھا اور سیاسی جبریت و آمریت کے دباؤ کو محسوس کیا تو اس کی ذات اور شخصیت ریزہ ریزہ ہو گئی۔ وہ معاشرے ہی میں نہیں، کائنات میں بھی اپنے مقام کا تعین چاہتا تھا۔ 70ء کی دہائی اپنے ساتھ پہلے سے بھی زیادہ سنگین صورت حال لے کر آئی۔ اس طرح ایک طرف تو ذات کے مسائل تھے جو افسانے کا حصہ بنے ہوئے تھے تو دوسری طرف قومی تشخص کا سوال تھا۔ ہزیمت، استحصال، افراتفری اور نفسانفسی نے افسانے کے پیرہن پر نئے نئے گل بوٹے سجا دیئے۔ اور یہ گل بوٹے مختلف منطقوں میں بٹی ہوئی ذات نے پیدا کیے تھے۔ ''نئے افسانے میں ایک اور موضوع جس نے اب مستقل حیثیت اختیار کر لی ہے، بٹی ہوئی شخصیت کا مسئلہ ہے۔''[87]

کہا جا سکتا ہے کہ نئے افسانے کا سفر ایک غیر مطمئن آدمی کا سفر تھا۔ جس کے خواب شکستہ تھے۔ شخصیت بٹی ہوئی تھی۔ پرانی اقدار زنگ آلود ہو چکی تھیں۔ نئی پہچان صاف دکھائی نہ دیتی تھی۔ یہی وہ عناصر ہیں جن کا اثر افسانے پر یوں پڑا کہ نئی نئی علامتیں وضع ہونے لگیں۔ کرداروں کے چہرے مسخ ہو

گئے۔ اکثر افسانوں میں کرداروں کے نام نہیں ملتے ۔ پھر واحد متکلم کبھی ''وہ'' اور کبھی'' میں'' کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور کبھی ان کے نام''الف''،''ب'' اور''ج'' ہوتے ہیں۔ اعضا کی گمشدگی کا واقعہ بھی اکثر افسانوں میں موجود ہے، کسی دوسری شکل میں منقلب ہونے کے واقعات بھی ملتے ہیں۔

نئے افسانے کی یہ صورت حال اردو میں ایک حد تک نئی تھی اگرچہ اس سے پہلے''انگارے'' کے بعض افسانوں میں ناموں کی عدم موجودگی دکھائی دیتی ہے ۔لیکن یورپ میں اور خاص طور پر فرانس میں یہ واقعہ گزر چکا تھا۔ پس نئے افسانے پر یہ اثرات بھی ہیں۔ فرانز کافکا، کامیو اور سارتر کا ذکر بالخصوص کیاجاسکتا ہے ۔جن کے کرداروں کے ساتھ یہ واردات گزر چکی تھی ۔ یہ تینوں مصنفین ایک سطح پر نئے افسانے پر اثر انداز ہوئے ہیں ۔مرزا حامد بیگ کہتے ہیں:

> کافکا کا اسلوب ذہنی افتاد کے باعث سرریلی ہے لیکن اس کی بڑی پہچان''علامت نگاری'' ہی ہے ۔ بلکہ اگر یہ کہاجائے کہ ہمارے ہاں افسانے میں علامت نگاری کا چلن کافکا کے طفیل ہوا تو غلط نہ ہوگا ۔ہمارا افسانہ کافکا کے دو ناولوں "The Trial" اور "The Castle" سے متاثر ہوا۔ ان ناولوں میں کافکا نے عجب سرشاری کی کیفیت میں علامت کو برتا ہے ۔ اس کے ہاں حقیقت کا اتنا گہرا مشاہدہ ہے کہ اردگرد پھیلی کائنات Transparent صورت میں ظاہر ہوتی ہے ۔ اشیاء اپنی انتہائی گہرائیوں کے اسرار بھی کھول دیتی ہیں۔ "The Trial" کا ملزم عجب بے بسی کی تصویر ہے ۔ وہ یہ تک نہیں جانتا کہ مقدمہ کیوں چلایا جارہا ہے ۔ "The Castle" اپنی بڑی کائنات میں جستجو بنتا ہے ۔شروع سے آخر تک اس کے اسرار نہیں کھلتے۔ سب راستے ادھر ہی جاتے ہیں۔ پر کوئی راستہ وہاں تک پہنچتا نہیں۔ "K" نام کا Larn surveyar صبح نکلتا ہے اور شام کو ناکام واپس لوٹتا ہے۔کافکا کی کہانی "Metamorphosis" جبر کی صورت حال میں مفاہمت کی داستان ہے۔ ناجائز مفاہمت کا یا کلپ کا باعث بنتی ہے ۔ہیرو انسان سے کاکروچ بن جاتا ہے۔جس کا مقدر Dustbin ہے۔[88]

مرزا حامد بیگ نے اپنے اس بیان میں تمام تر نئے افسانے کی علامت نگاری کا آغاز کافکا(Kafka) سے کیا

ہے ، جو درست نہیں ۔البتہ یہ بات درست ہے کہ جو اثرات کافکا کے ہاں موجود ہیں ، وہ اردو کے نئے افسانے میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔کافکا نے بھی اپنے کرداروں کے نام "K" یا "X" وغیرہ رکھے۔ ہمارے ہاں انور سجاد اور رشید امجد کے ہاں الف ،ب اور ج وغیرہ کردار ہیں۔

انتظار حسین کی ایک کہانی ''کایا کلپ'' کو Metamorphosis کے زیر اثر لکھی ہوئی کہانی بتایا گیا ہے ۔ یہ مماثلت اس باعث ہے کہ اگر کافکا کا ہیرو کاکروچ بن جاتا ہے تو انتظار حسین کا شہزادہ مکھی میں ڈھل جاتا ہے۔ کافکا کی طرح سارتر بھی اردو افسانے پر اثر انداز ہوتا دکھائی دیتا ہے ۔ اس کا ناول "Nausea" (غنودگی) کا کردار جس طرح تنہائی میں بلکہ لوگوں کے ہجوم میں بھی اپنے اردگرد کوئی بو محسوس کرتا ہے اور اپنے ہونے یا نہ ہونے کے المیے سے دوچار ہوتا ہے ۔ یہی صورت حال ہمارے نئے افسانے میں بھی بعض بدلی ہوئی شکلوں میں ظاہر ہوتی ہے ۔مگر حقیقت یہ ہے کہ مغربی اثرات قبول کرنے کے باوجود ہمارا افسانہ اپنی شکل بنانے میں کامیاب ہوا ہے۔ جس کی ایک بہت ہی واضح مثال پاکستان اور بھارت کے افسانے کا موازنہ ہے ۔ پاکستانی افسانے کے موضوعات ،تکنیک اور اسلوب کے تجربوں کے باوجود اپنے حالات و واقعات کی چغلی کھاتے ہیں اور چھپائے نہیں چھپتے۔جب کہ بھارت کا افسانہ جب علامتی شکل اختیار کرتا ہے تو وجودیت ،نفسی الجھنوں اور تمثالی (Archetypal) صورت حال میں ڈھل جاتا ہے ۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ مغرب کے اثرات نے ہمیں علامت اور تکنیک کے تجربوں کی طرف تو مائل کیا مگر موضوع کی سطح پر ہم اپنی زمین کے زیادہ قریب رہے اور یہ واقعہ بھی اصل میں 70ء کی دہائی کے افسانہ نگاروں کے ہاں اپنی مکمل صورت میں ظاہر ہوا، جب ہمارا سماج کئی طرح کی ریشہ دوانیوں کا شکار ہورہا تھا۔البتہ اس سے قبل مغربی اثر میں 60ء کی دہائی کے اندر ''فردیت'' "Individualism" یا (Personalism) کا جو اثر ہوا تھا وہ اب ختم ہوا اور اجتماعیت کی طرف توجہ مڑ گئی ۔

> سن 70 کے بعد اردو کے کہانی کاروں کے رویہ میں ایک اہم تبدیلی یہ آئی ہے کہ سن ساٹھ، باسٹھ میں جو ''فردیت'' (Personalism) ابھر کر سامنے آئی تھی، وہ سن 70 کے بعد دھیمی پڑنے لگی ۔ پہلے کہانی میں ''میں'' اور صرف ''میں'' کا رجحان بڑی شدت سے پیدا ہوگیا تھا لیکن اس صورت حال میں تبدیلی آئی ۔[89]

احمد ہمیش اس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ایک مشکل یہ تھی کہ سن 60 کی نسل کے کچھ پاکستانی افسانہ نگار جنہیں جدید حسیت (Modern Sensibilty) سے زیادہ جدید فارم پرستی کا کریڈٹ لینے کی طلب تھی، وہ بدقسمتی سے نری داخلیت کو ہی سب کچھ سمجھ بیٹھے تھے۔ نری داخلیت دوسری جنگ عظیم کے دوران کے بعد ریٹائرڈ مغربی رجحان کو Re-produce کرنے پر ہی اکتفا کر بیٹھی تھی۔[90]

ان اقتباسات سے پتہ چلتا ہے کہ 70 کی دہائی میں افسانہ نہ صرف یہ کہ مغربی اثر سے باہر آیا بلکہ داخلیت پرستی کا رجحان بھی بہت حد تک ختم ہو گیا اور اس کا سبب بجا طور پر نئے زمینی حقائق تھے۔

پاکستان میں اس دہائی کا ایک اور بڑا واقعہ 1977ء کا مارشل لاء ہے۔ اس فوجی انتظام حکومت نے تمام تر ادب کو بالعموم اور افسانے کو بالخصوص متاثر کیا۔ فوجی آمریت کا یہ زمانہ چونکہ سقوط ڈھاکا اور جمہوری تحریکوں کے بعد آیا اس لیے بھی اس نے ذہنوں پر گہرا اثر ڈالا۔ اس مارشل لاء کے خلاف احتجاج کی ایک شدید لہر اٹھی۔ احتجاج کی یہ لَے جس قدر مسلسل اور شدید تھی شاید پہلے نہ تھی۔ اس عہد کے دوران سب سے زیادہ ضرورت آزادیِ اظہار تھی۔ اس لیے اس دور کے افسانے میں گھٹی گھٹی آوازوں اور حبس کے موسموں کا بہت ذکر ہے۔ نئی نئی علامتوں اور استعاروں کے تجربے سامنے آئے اور فنکار کے تخلیقی ذہن نے اپنے اظہار کے لیے نئے وسیلے تراشے۔ مزاحمتی ادب اور علامتی ادب کی کئی نئی مثالیں قائم ہوئیں۔ ان گیارہ برسوں میں ادب کی ہر صنف ہی نے ارتقا نہیں کیا بلکہ رسائل و جرائد نے بھی اس سے اثر قبول کیا اور ایسے انتخاب مرتب ہونے لگے جو ایسی تخلیقات پر مشتمل تھے جن کا واحد حوالہ جمہوری آزادی تھا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر رشید امجد کی مرتب کردہ کتاب ''مزاحمتی ادب'' (اردو) قابل ذکر ہے۔ اس مجموعے میں جولائی 1977ء سے مارشل لا کے عرصے تک کے دوران لکھی گئی تخلیقات کا انتخاب شامل ہے۔ اس کے ابتدائیے میں فخر زمان لکھتے ہیں:

> مزاحمتی ادب کا یہ انتخاب جبر کے ایک عہد کے خلاف تحریری جدوجہد کو محفوظ کرنے کی ایک کوشش ہے۔ 1977ء کے مارشل لاء۔۔۔ نے ہر سطح پر ہماری قومی زندگی

> کو متاثر کیا ہے۔ ہمارے ادیبوں کی اکثریت نے اپنی تاریخی ذمے داری کو محسوس کرتے ہوئے نہ صرف اس دور سیاہ کو ریکارڈ کیا ہے بلکہ اس کے خلاف اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہوئے پاکستانی ادب کو ایک نئے شعور سے متعارف کروایا ہے۔ یہ انتخاب مارشل لاء کے جبر و ستم کے خلاف ایک قوی ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے۔[91]

افسانے کے حوالے سے بات کی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس زمانے میں دیگر اصناف کی نسبت افسانہ افراط سے لکھا گیا اور افسانے کی کہانی بہت جلد جبر سے تصادم کا ذریعہ بن گئی۔ آمریت، اظہار پر پابندیاں اور تذلیل کا احساس بیشتر افسانوں کے موضوعات ہیں۔ افسانے میں مزاحمت کا رویہ کہیں کہیں بڑا شدید دکھائی دیتا ہے۔ اسی زمانے میں اعجاز راہی نے ''گواہی'' کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا۔ جس میں چودہ کہانیاں شامل ہیں جن کی تفصیل یہ ہے: ''سن تو سہی''(احمد جاوید)، ''دسکی اور پرندے کا گوشت''(احمد داؤد)، ''نیا سفر'' (جوہر میر)، ''سہیم ظلمات'' (اعجاز راہی)، ''سیاہ رات'' (انور سجاد)، ''گناہ سے ضمیر تک'' (اسلم یوسف)، ''ایک آنکھ کا چاند'' (رحمان شاہ عزیز)، ''پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام''(رشید امجد)، ''رب نہ کرے''(فریدہ حفیظ)، ''رکی ہوئی آوازیں''(منشا یاد)، ''تربیت کا پہلا دن'' (مرزا حامد بیگ)، ''کندھے پر کبوتر'' (مظہر الاسلام)، ''ایک بانسری ہزار نیرو''(منصور قیصر)، ''گود ہرا کیمپ''(نعیم آروی)۔ دیباچہ میں مرتب نے لکھا ہے:

> قدروں کے زوال کی صورت حال سے جس طرح آج کا لکھنے والا دوچار ہوا ہے، شعور کی آنکھ نے یہ منظر دیکھے نہ تھے۔ بنجر شباہتوں کی دہلیز پر ہر شے پہچان کے لبادے اتار چکی ہے کہ آمریت پسندی نے خوف و دہشت کے جن صحراؤں کو ذہن کی وادیوں میں دھکیل دیا ہے یہی پرانے رویوں سے بغاوت کے ایک نئے رجحان کی علامت بھی بنا۔[92]

قدروں کا یہ زوال تو ہمارے ہاں بہت دیر سے چلا آ رہا تھا اور مارشل لاء بھی کوئی نیا تجربہ نہیں تھا۔ البتہ اس مارشل لاء نے اپنے لیے کوئی مناسب جواز پیش نہ کیا۔ علاوہ ازیں نئی بین الاقوامی صورت حال میں جب کہ دنیا چاروں طرف سے دو بڑی طاقتوں کے استبداد کا شکار ہو رہی تھی پاکستان میں بنیادی

حقوق کا یوں سلب ہو جانا نئے المیے لے کر آیا۔ نتیجتاً افسانے میں علامت اور تجرید کی مختلف النوع صورتیں پیدا ہوئیں۔ تلخی،غصہ، دہشت، خوف اور ایسے ہی تمام نفسیاتی و اعصابی دباؤ کے مظاہر اب اردو افسانے میں ظاہر ہونے لگے ۔یہی وہ زمانہ ہے جب راولپنڈی، اسلام آباد میں افسانہ نگاروں کی بڑی تعداد اکٹھی تھی اور مسلسل مدافعتی افسانہ لکھ رہی تھی۔ اس زمانے کے مارشل لاء کا ذکر کرتے ہوئے صبا اکرام لکھتے ہیں:

> پاکستان کے جدید افسانہ نگاروں میں تقریباً ہر ایک نے ایک آدھ افسانہ اس پر ضرور لکھا ہے مگر آمرانہ قوتوں اور جبریت کے خلاف جو سب سے زیادہ طاقتور مدافعتی آواز سنائی دیتی ہے، وہ پنڈی کے افسانہ نگاروں کی ہے ۔[93]

اس کے بعد وہ اعجاز راہی اور احمد جاوید کے افسانوں کے اقتباسات دیتے ہیں اور کہتے ہیں:

> بے یقینی اور بے اطمینانی کی آسیب زدہ رات جب مسلسل طویل ہوتی چلی جائے تو ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جب سورج کوئی صبح کا پیغام برماننے والوں کے یہاں بھی عہد کی عطا کردہ بے اعتمادی کے باعث اندھیرا زندگی کی علامت بنتا ہوا محسوس ہونے لگتا ہے۔[94]

مرزا حامد بیگ ''گواہی' کے افسانوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ان افسانوں میں مارشل لاء کی جبریت کے خلاف نفرت کا سمندر موجزن ہے۔ ہر ہر لفظ کے ورتارے میں شدید تیزابیت گھلی ہوئی ہے۔ یہ نفرت اور جھنجھلاہٹ انسانی ہاتھوں کی پھولی ہوئی نسوں اور پھٹی آنکھوں کے ساتھ تخلیق کار کے اظہار میں اپنی واضح پہچان کرواتی ہے ۔[95]

ڈاکٹر رشید امجد کا کہنا ہے:

> ۔۔۔ 77ء کا مارشل لاء آیا جس میں مزاحمتی افسانہ تخلیق ہوا اور اس حوالہ سے راولپنڈی سرفہرست رہا کیونکہ مزاحمتی افسانوں کی پہلی کتاب ''گواہی'' چھپی جس میں شامل چودہ افسانوں میں سے گیارہ افسانے راولپنڈی کے افسانہ نگاروں کے تھے اس حوالے سے منشاد یاد کا افسانہ ''بوکا'' احمد داؤد کا ''دسکی اور پرندے کا گوشت'' احمد جاوید کے کئی افسانے اور میری پوری کتاب 'سہ پہر کی خزاں' قابل ذکر ہے۔[96]

اس دور میں لکھے گئے تمام افسانے علامتی انداز میں تحریر کیے گئے ہیں۔اس ضمن میں قابل ذکر امر یہ ہے کہ یہ وہ زمانہ ہے جب کئی نئی علامات سامنے آ ئیں ان ایام میں بستی کی علامت خاص طور پر افسانے کی شناخت بنی۔تشبیہہ اور استعارہ سے بھی کام لیا گیا اور شعری زبان بھی اکثر افسانہ نگاروں کے اسلوب کا حصہ دکھائی دیتی ہے مثلاً محمد منشا یاد نے مارشل لاء کے بارے میں اپنا افسانہ ''رکی ہوئی آوازیں'' نظم آزاد کی تکنیک میں تحریر کیا ہے۔یعنی جملوں کو آزاد نظم کے انداز میں مختلف ٹکڑوں (مصرعوں) میں تقسیم کر دیاہے، اس طرح نثر کو نظم کے پیرایے میں لکھنے کے باوجود نثر میں لکھا ہے۔ افسانے کے چند اقتباسات ملاحظہ کریں:

مگر نہیں کرتا وہ شکوہ کسی سے
اور بے شک وہ کر نہیں سکتا اگر چاہتا بھی
مگر وہ رو سکتا تھا
اور روتا تھا دیکھ دیکھ کر اکھڑی ہوئی اینٹوں کو
اور ٹوٹی ہوئی منڈیروں کو
اور وہ دیکھ اور مرمت نہیں کرتے تھے مکان کی
اور نہ تھی انہیں کچھ محبت اس سے
پھر چھوڑ دیا اس نے کھانا اور پینا

....

اور درد ناک عذاب ہے ان کے لیے جو بیٹھ جاتے ہیں راستوں میں گھنی چھاؤں دیکھ کر اور راستہ نہیں دیتے چلنے والوں کو پھر جب وہ نکال لیتے ہیں نیا راستہ تو حسد کرتے اور برا بھلا کہتے ہیں چلنے والوں کو اور نہیں جانتے کہ عنقریب ان کے غلیظ بدنوں کی بدبو دور تک پھیل جائے گی۔[97]

افسانے کے اختتام پر وہ مایوس دکھائی نہیں دیتے بلکہ مستقبل میں کامیابی کی بشارت بھی دیتے ہیں۔

منصور قیصر کے افسانے ''ایک بانسری ہزار نیرو'' میں معاشرے کے مختلف طبقوں کے نمائندوں کی بے حسی کو موضوع بنایا گیا ہے جب شہر جل رہا تھا تو بانسری بجانے کے لیے ہی کوئی تیار بیٹھا تھا کسی کو

اپنے شہر، اپنی بستی اپنے لوگوں کی فکر نہ تھی۔

ہم تو اپنے فرائض سے سبکدوش ہوتے ہیں مگر ہمارے حقوق کی کوئی بات نہیں کرتا، کلاس میں استاد نے طلباء سے کہا۔ اس پر طلباء یک زبان ہو کر بولے ''سر جی آپ کو اپنے حقوق کی پڑی ہے ادھر آگ تیزی سے پھیلتی جا رہی ہے۔ استاد نے جواب دیا ایسے ہی حالات میں اپنے اپنے حقوق کا تحفظ بہت ضروری ہو جاتا ہے۔[98]

آگ کے جبڑوں میں ریزہ ریزہ ہونے والے ایک شخص کا نوجوان بیٹا جب باپ کے لیے کفن خریدنے محلے کے ایک باریش بزاز کے پاس گیا تو اس نے لٹھے کے دو گنے دام بتائے۔ نوجوان نے ہاتھ جوڑ کر کہا حضور میری جیب میں اتنی رقم نہیں آپ یقین مانیے کہ مجھے یہ کپڑا صرف کفن کے لیے چاہیے کیونکہ میں اپنے باپ کی لاش کو گدھوں، چیلوں کی غذا بنانے کے بجائے دفن کرنا چاہتا ہوں۔

دکاندار نے ریش مبارک پر ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا میں مجبور ہوں دیکھتے نہیں ہو ہر بستی میں آگ لگی ہوئی ہے اور مجھے بھی روپوں کی دیوار تعمیر کر کے اپنا بچاؤ کرنا ہے۔[99]

اکرام اللہ کے افسانے ''سیاہ آسمان'' میں بھی اس دور کی صورت حال انتہائی کامیابی کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ اس دور میں جب سر آہنی کڑوں میں جکڑ دیئے گئے تھے، ان کے راستے اندھیروں میں ڈوب گئے تھے، زندگی ان سے روٹھ چکی تھی، آوازوں کی پہچان ختم ہو چکی تھی اور باہر سے منگوایا گیا کالا پینٹ آسمان پر تھوپ دینے کی تیاری ہو رہی تھی، لیکن اس دل شکن صورت حال میں بھی امید اور زندگی اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ اپنا رستہ بناتی دکھائی دیتی ہے۔

دونوں طرف دیواریں میرے ساتھ بلند سے بلند تر ہوتی جا رہی تھیں ۔۔۔ کہیں کسی رُخ ان سے نکلنے کی کوئی راہ سجھائی نہیں دیتی تھی۔ ٹھنڈی ہوا تو چل ہی رہی تھی، دفعتاً ایک تیز جھکڑ اندھیری سیڑھیوں میں شاں شاں کا شور کرتا کرتا یوں گزرنے لگا کہ میرے قدم اکھڑ سے گئے۔[100]

تمھیں پتہ نہیں جب سے کڑے کسے گئے ہیں روشنیاں بند کر دی گئی ہیں تم نے کسی سڑک گلی کوچے میں روشنی دیکھی ہے؟ کسی مکان ،دکان میں روشنی دیکھی ہے ۔ [101]

احمد داؤد نے مارشل لاء کے حوالے سے بہت تیز افسانے لکھے، اس سلسلے میں ان کا افسانہ ''وسکی اور پرندے کا گوشت'' قابل ذکر ہے۔اس افسانے میں مصنف کا انداز کہیں کہیں انتہائی تیکھا اور طنزیہ ہے۔

میں زور سے ہنسا،قومی سلامتی یہ بھی خوب چیز ہے اس نے پلٹ کر مجھے دیکھا اور بولاعصمت فروش عورت کی انا جو بگڑ جائے تو عصمت دری کے الزام میں پکڑواتی ہے ،ہماری قومی سلامتی اسی قسم کی چیز ہے ۔ [102]

اصل میں یہ بات ہے کہ تاریخ کے سفر میں آدمی کو اپنی کم مائیگی اپنے حقیر پن کااحساس ہوجائے تو اسے مر جانا چاہیے مگر وہ آہستہ سے پیچھے ہٹتے ہوئے بولا ہمارے اختیار میں یہ بھی نہیں ۔ [103]

رشید امجد نے مارشل لاء کے خلاف جو افسانے لکھے ان افسانوں میں ایک عجیب حیرت اور گم شدگی کااحساس موجود رہتا ہے لیکن اپنے خارج میں مسلط موت کو دیکھ کر وہ اپنا آپ از سرنو دریافت کرتے ہیں تب انہیں معلوم ہوتا ہے کہ ہرطرف اندھیرا چھا چکا ہے، ان کے گھر ان کے شہرحتی کہ ان کی آواز تک اندھیرے میں گم ہوچکی ہے ۔افسانہ ''پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام'' کا ایک اقتباس:

گاڑھا اندھیرا اور گاڑھا اور گاڑھا ہوگیا ہے ، درخت، قبریں، راستے سب گم ہو گئے ہیں جس دیوار پر میں بیٹھا ہوں وہ بھی کھوگئی ہے مجھے اپنا آپ نظرنہیں آرہا صرف میں سوچ سکتاہوں، میں چیخنا چاہتاہوں مگر میری آواز اندھیرا ہے میں بولنا چاہتا ہوں مگر میرے الفاظ اندھیرا ہیں میں سوچنا چاہتا ہوں۔ جہاں میں ہوں اس سے آگے اندھیرا ''گاڑھا اندھیرا'' میں آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر سامنے والی دیوار پر بیٹھے اس کو دیکھنا چاہتا ہوں مگر چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا۔اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔لفظ گم، آواز گم، وجودگم۔ [104]

رشید امجد کے افسانوں میں موجود سے عدم اطمینان اور تبدیلی کی شدید خواہش موجود رہتی ہے۔ ان کے افسانوں ''پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام'' ''ریزہ ریزہ شہادت'' اور'' دھند لکے'' میں ایک اندھیری پراسرار فضا موجود ہے جو عصری صورت حال سے بہت ملتی جلتی ہے۔

سعیدہ گزدر کے افسانوں کا مجموعہ ''آگ گلستان بنی'' 1980ء میں شائع ہوا تو اس پر پابندی لگا دی گئی۔ اس کتاب کے تقریباً ہر افسانے میں اس دور کی بھرپور عکاسی اور مذمت کی گئی ہے۔

> اخبار والے سرخیاں لگاتے ہیں دو لاکھ کے مجمعے نے کوڑے لگتے دیکھے تین لاکھ کے ہجوم نے پھانسی لگتی دیکھی مگر کوئی اداریہ نہیں لکھتا کہ یہ سب کتنا انسانیت سوز ہے آدمی کو یوں نہ گراؤ۔[105]

فریدہ حفیظ نے اپنے افسانے ''رب نہ کرے'' میں عصری صورت حال کی تصویر کشی نہایت موثر اور بھرپور انداز میں کی ہے۔ افسانے میں ایک عدالت کا منظر دکھایا گیا ہے اور عدالت میں جو مجرم لائے جاتے ہیں ان کا قصور یہ ہے کہ انہوں نے محبت اور رحم کی اپیل کی یا پھر انصاف مانگا:

> لڑکی انصاف کی بات مت کرو، یہ انتہائی خوف ناک لفظ ہے۔ تمہیں سزا ملے گی تم جانتی نہیں ہماری حکومت میں رحم کی بھیک مانگنے والوں کو سزا ملتی ہے۔[106]

> اس نے سنا تھا کہ عدالتوں میں مظلوم کی داد رسی ہوتی ہے ظالم اپنے انجام کو پہنچتا ہے مگر یہاں تو انصاف طلب کرنا ہی جرم تھا۔[106]

> تمہیں معلوم نہیں ہماری راجدھانی میں محبت کرنا جرم ہے اور وہ بھی بیوی اور اپنوں کے ساتھ اس کی سزا موت ہے۔[107]

احمد جاوید اس دور کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ 1980ء میں غیر علامتی کہانی کے نام سے ان کا ایک مجموعہ چھپا جس میں بیشتر افسانے مارشل لاء کے ردعمل میں تحریر ہوئے۔ اس ضمن میں ان کے افسانے ''پیادے'' ''گشت پر نکلا ہوا سپاہی'' ''باہر والی آنکھ'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا افسانہ ''سن تو سہی'' بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ ان کے افسانے کسی نہ کسی حد تک سیاسی دباؤ کے خلاف شدید احتجاج اور مزاحمت کا رویہ سامنے لاتے ہیں۔ یوسف حسن، احمد جاوید کے افسانوں کے متعلق

رقم طراز ہیں:

> یہ کہانیاں دراصل ان زندہ افراد کے مرثیے ہیں جو اندر سے ٹوٹ چکے ہیں اور ایک ایسی فضا میں سانس لے رہے ہیں جہاں قدم قدم پر تبدیلی کی خواہش سر اٹھاتی ہے اور یوں زندگی کے رنگا رنگ پہلو افسانے کے دامن میں سمٹ آتے ہیں۔[109]

''پیادے'' کا ایک اقتباس:

> لوٹ مار کی شاموں میں ہمیشہ نفسانفسی ہوتی ہے۔ وہ روندتے ہوئے کچلتے ہوئے ہانکتے ہوئے پھیلتے چلے گئے۔ آگ اور دھوئیں کا غبار اترا تو غلام پابہ زنجیر ان کے روبرو تھے۔ ہمیں بتایا گیا خدمت گزارو اور غلامو! تم ہمیشہ سے فتح کیے جانے کے لیے تھے۔ ہم نے دعاؤں میں گھوڑوں اور مویشیوں کے ساتھ تمہیں بھی مانگا تھا سو پالیا۔[110]

یہاں یہ امر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مارشل لاء کے بارے میں علامت نگاروں نے ہی افسانے نہیں لکھے بلکہ بعض حقیقت نگاروں نے بھی اس موضوع پر افسانے لکھے۔ فرق صرف یہ ہے کہ مارشل لاء کے دور میں اظہار پر کڑی پابندیوں کے پیش نظر انہوں نے فوجی آمریت یا مارشل لاء کے دور کا براہ راست ذکر نہیں کیا بلکہ رمزیہ انداز اختیار کیا،اس ضمن میں زاہدہ حنا کے چار افسانے قابل ذکر ہیں: ''آخری بوند کی خوشبو''، ''بود و نابود کا آشوب''، ''تتلیاں ڈھونڈنے والی'' اور'' رنگ تمام خون شدہ''۔ یہ چاروں افسانے ضیاء دور میں لکھے گئے۔ اختر جمال نے بھی اپنے افسانوں میں مارشل لاء کو موضوع بنایا۔

افسانے میں 70ء کی دہائی کئی حوالوں سے اہم ہے۔ ایک حوالہ تو عصری آگہی کا ہے کہ ہمارے افسانے نے قومی و بین الاقوامی سطح پر ہونے والی تمام تبدیلیوں کو اپنا حصہ بنایا۔ سقوط ڈھاکا کا المیہ قومی تشخص کا سوال، صنعتی تہذیب کا پھیلاؤ اور استحصال، جمہوریت اور اقتصادی آزادیوں کی خواہش اور آمریت کے خلاف مزاحمت وہ عوامل ہیں جو نئے افسانے کا موضوع بنتے ہیں۔ ڈاکٹر سلطانہ بخش کے مطابق:

> ستر کی دہائی کے آخر میں مارشل لاء کی فوجی آمریت نے سنجیدہ اور جمہوریت پسند اہل قلم کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور اس نئی صورت حال میں اپنا کردار ادا کرنے کی مقدور

> بھر کوشش کی ۔ آزادی اظہار پر پابندی کے باوجود ادباء کا تخلیقی عمل جاری رہا۔ اس دور کی تخلیقات میں ایک طرف تو حزن و ملال، افسوس، مایوسی اور جبر کی موجودگی کا دکھ نظر آتا ہے تو دوسری طرف روشن مستقبل کے خواب دکھائی دیتے ہیں۔ اس دور کا ادب احتجاج اور ردعمل کی مختلف سطحوں کا آئینہ دار ہے ۔ [111]

یہی وہ زمانہ ہے جب دیگر اصناف کے مقابلے میں افسانے کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی اور اس میدان میں بڑی تعداد اکٹھی ہوگئی۔ انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین، مسعود اشعر، رشید امجد، منشا یاد، اعجاز راہی، احمد جاوید، سمیع آہوجہ، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، نجم الحسن رضوی، رحمان شاہ عزیز، فریدہ حفیظ، منصور قیصر، مشرف احمد، علی حیدر ملک، انور سمنائی، محمود واجد، زاہدہ حنا، رخسانہ صولت اور بے شمار افسانہ نگار اس زمانے میں بھرپور انداز سے لکھ رہے تھے ۔

یہاں یہ امر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ 70ء کی دہائی میں ہی راولپنڈی، اسلام آباد افسانے کا مرکز بن گیا تھا۔ نہ صرف اس اعتبار سے کہ یہاں اسلوب اور تکنیک کے نت نئے تجربے ہو رہے تھے بلکہ اس اعتبار سے بھی کہ افسانے کی تنقید اور بحث و مباحثہ بھی عروج پر تھا۔ پاکستان اور بھارت کے ادبی جرائد اس کے گواہ ہیں۔کوئی بھی شمارہ راولپنڈی اسلام آباد کے افسانہ نگاروں کے بغیر تشنہ دکھائی دیتا تھا۔ حلقہ ارباب ذوق راولپنڈی، حلقہ ارباب ذوق اسلام آباد اور حلقہ ارباب غالب کی ادبی نشستوں میں سب سے زیادہ بحث مباحثے افسانے پر ہوئے ۔ یہاں حلقہ ارباب ذوق راولپنڈی کی رپورٹ کا یہ اقتباس ہماری بات کی گواہی دے گا۔

> میں افسانے کی بات اس لیے کرتا ہوں کہ اب ہم شہر افسانہ کے باسی ہیں۔۔۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے کی طرف یہ سنجیدہ رجحان اس برس حلقے میں تنازع کا باعث بھی ہوا۔ چند فاضل شرکاء کو یہ گمان ہوا کہ شاعری حلقے میں بے توجہی کا شکار ہے ۔ [112]

یہاں ضروری ہے کہ ایک ہی زمانے میں پنڈی اسلام آباد میں سکونت پذیر کچھ اہم افسانہ نگاروں کے نام بتا دیئے جائیں۔ ممتاز مفتی، احمد شریف، آغا بابر، خالدہ حسین، نجم الحسن رضوی، رشید امجد، منشا یاد،

اعجاز راہی، سمیع آہوجہ، احمد جاوید، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، رخسانہ صولت، رحمان شاہ عزیز،فریدہ حفیظ، مظہر الاسلام، اختر جمال وغیرہ۔

> 70ء سے 80ء تک پنڈی میں افسانہ نگاروں کی کئی نسلیں جمع ہو گئی تھیں۔ اس لیے اسے شہر افسانہ قرار دیا گیا۔[113]

اکثر تنقیدی تحریروں میں پنڈی گروپ یاPindi School of Thought کا لفظ مل جاتا ہے ۔اس کا سبب بھی یہی ہے کہ 70ء کی دہائی میں یہی وہ شہر تھا جہاں افسانے کو سب سے زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ لیکن پنڈی کے افسانہ نگار دبستان/مکتب فکر نہیں تھے ۔نظم کی طرح افسانہ 60ء کی دہائی میں تحریک بنا، نہ 70ء کی دہائی میں۔ اس لیے ان کو گروپ کہنا بھی مناسب نہیں۔ ان میں سے بیشتر کی اپنی الگ پہچان ہے اور الگ اپروچ ہے ۔ڈاکٹر سلیم اختر نے یہ بات درست کہی ہے:

> یہ ایک ادبی اتفاق ہے کہ اس وقت راولپنڈی میں رشید امجد، منشا یاد، مرزا حامد بیگ، مظہر الاسلام، احمد داؤد اور احمد جاوید کی صورت میں نئے افسانے کے داعی موجود ہیں۔ تنقیدی مقالات میں بالعموم ان سب کو پنڈی گروپ کہہ کر اکٹھے بھگتا دیا جاتا ہے۔حالانکہ ان کا زاویہ نظر، طرز احساس، ہیئت، اسلوب اور افسانوی تدبیر کاری حتیٰ کہ مزاج کے لحاظ سے بھی یہ سب ایک دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ بعض تو ایک میز پر اکٹھے چائے بھی نہیں پی سکتے۔ پھر یہ گروپ کیسے ہو گئے۔ان میں سے ہر ایک کا انفرادی مطالعہ ہونا چاہیے ۔ایک شہر میں رہائش اضافی ہے ۔[114]

60ء کی دہائی میں تو ایک طرف انتظار حسین سامنے آ گئے تھے جنھوں نے داستانی اسلوب کو اخذ کیا تھا تو دوسری طرف انور سجاد اور رشید امجد تھے جن کے ہاں تجریدیت نے اپنی شکل ظاہر کی تھی ۔لیکن 70ء کی دہائی میں آ کر افسانے میں تکنیک ،ہیئت اور اسلوب کے کئی نئے تجربے ہوئے ۔تشبیہی، استعاراتی، علامتی، نیم علامتی، داستانی، تجریدی، تمثیلی ہر طرح کا اسلوب وضع ہوا۔ افسانے پر نظم کے اثرات بھی آئے ۔انشائیہ بھی اثر انداز ہوا۔اس طرح افسانہ اتنی بہت سی شکلیں ظاہر کر گیا کہ ایک زمانے میں اچھے بھلے نقاد الجھن میں پڑ گئے ۔ بے شمار تنقیدی تحریروں میں نئے افسانے پر عدم ابلاغ کا الزام بھی

لگایا گیا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے مضمون میں اسے منفی رجحان قرار دیا:

علامت نگاری بہت ہوچکی۔اسے جو کچھ کرنا ہے، وہ اس نے کردیا۔ اب یہ ایک منفی رجحان بن گیا ہے۔اس کے خلاف ردعمل اب ناگزیر ہے۔نئی نسل کو اس سے جلد جان چھڑا کر اپنا تخلیقی راستہ تلاش کرنا چاہیے۔[115]

پروفیسر قمر رئیس اس صورت حال کے تناظر میں رقم طراز ہیں:

اردو ادب کا قاری آج آہستہ آہستہ معدوم ہو رہا ہے اور اسے ختم کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ جدید افسانہ کا ہے۔ دنیائے افسانہ اس کے لیے اجنبی بن گئی ہے۔ افسانہ اس کی زندگی کا جز ونہیں ہے۔[116]

افسانے کے اس پہلو پر تو اگلے باب میں تفصیلی بحث کی جائے گی۔ تاہم اس بات کو سمیٹتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ پاکستانی افسانے کی شناخت یہ ہے کہ اس میں ہماری قومی زندگی کے خدوخال پوری آب و تاب کے ساتھ جگمگا رہے ہیں۔ پاکستان میں رونما ہونے والے ہر واقعے نے ہمارے ادب بالخصوص افسانے پر اثر ڈالا۔ وہ فسادات کا سانحہ ہو یا ہجرت کا کرب، 1958ء کا مارشل لاء ہو یا 1965ء کی پاک بھارت جنگ، سقوط ڈھاکا کا المیہ ہو یا 1977ء کا مارشل لاء، سبھی ہماری قومی زندگی کے ایسے سنگ میل ہیں جو نہ صرف ہماری تاریخ کا راستہ متعین کرتے ہیں بلکہ ہمارے تخلیقی ادب کا مزاج بھی بناتے ہیں۔نیز 1960ء کے بعد سے موجودہ دور کے افسانے میں قدیم و جدید ہر قسم کے موضوعات مل جاتے ہیں۔ دراصل اس عرصے میں قومی و بین الاقوامی دونوں سطحوں پر سیاسی و سماجی حالات میں تیزی سے تبدیلی ہوئی اور قومی و ملی شعور کی رو تیز تر ہوگئی۔

آج کا نیا افسانہ اگرچہ ترقی پسندوں کی طرح محض خارج کا آئینہ دار نہیں، مگر خارجی مسائل سے آنکھیں بھی نہیں چراتا۔جدید علوم جس طرح زندگی پر اثر انداز ہوئے ہیں اور جدید دور کا انسان جن نفسی اور مادی تبدیلیوں سے دوچار ہے نیا افسانہ اسے بیان کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ گویا آج کا افسانہ خارج اور باطن دونوں کو ساتھ لے کر چلتا اور پوری زندگی کی نمائندگی کرتا ہے۔''(117)

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر ''اردو افسانے میں علامت نگاری'' ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول دسمبر 2002، ص193

2۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر'' اردو افسانہ اور افسانہ نگار'' مکتبہ جامعہ دلی ،1981ء، ص19

3۔ احمد جاوید ''پاکستانی ادب کی شناخت'' مشمولہ ''عبارت'' مرتب: نوازش علی، ڈاکٹر، دھنک پرنٹرز، راولپنڈی، طبع اول، 1999ء، ص 32

4۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ''اردو میں علامتی تجریدی افسانہ'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ،نئی دہلی، 1981ء، ص500

5۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ ۱۹۸۸ کے بعد'' مشمولہ ماہنامہ ''شعور'' کراچی، مکتبہ شعور، کراچی، شمارہ نمبر 5، ص110

6۔ سعادت حسن منٹو'' سہائے'' مشمولہ'' خالی بوتلیں خالی ڈبے'' از سعادت حسن منٹو۔مکتبہ شعر وادب، لاہور، 1958 ء، ص23

7۔ احمد ندیم قاسمی'' فساد'' مشمولہ'' گرداب'' از احمد ندیم قاسمی، اساطیر لاہور، 1991ء، ص112

8۔ عزیز احمد'' کالی رات'' مشمولہ ''فسادات کے افسانے'' مرتب: حسن عباس رضا، دوست پبلی کیشنز، 1999ء، ص 48

9۔ ایضاً، ص208

10۔ ایضاً، ص 209

11۔ ایضاً، ص 212

12۔ خدیجہ مستور، '' مینوں لے چلے بابلا'' مشمولہ ''نقوش'' ، لاہور، افسانہ نمبر (جلد دوم) ص712

13۔ ایضاً

14۔ منٹو، ''کھول دو'' مشمولہ ''منٹو کے 10 بہترین افسانے'' مرتب: شہزاد منظر، تخلیقات، لاہور، طبع اول اپریل 2001ء، ص 154

15۔ منٹو، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' مشمولہ ایضاً، ص 155

16۔ قدرت اللہ شہاب ''یاخدا'' سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1999ء، ص 60

17۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ۔ تحقیق و تنقید''، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 1988ء، ص 210

18۔ قدرت اللہ شہاب، ''یاخدا''، ص 65

19۔ احمد ندیم قاسمی ''تسکین'' مشمولہ ''در و دیوار'' از احمد ندیم قاسمی، اساطیر، لاہور، 1995ء، ص36

20۔ اشفاق احمد ''سنگدل'' مشمولہ ''ایک محبت سو افسانے'' از اشفاق احمد، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1994ء، ص68

21۔ انتظار حسین ''بن لکھی رزمیہ'' مشمولہ ''گلی کوچے'' از انتظار حسین، شاہین پبلی کیشنز، لاہور 1952ء، ص205

22۔ ایضاً، ص211

23۔ ایضاً، ص212

24۔ Hunter, w.w."The Indian Musalmans" Lahore Premier Book House, 1974.P.143

25۔ انتظار حسین مشمولہ ''نقوش''، لاہور، افسانہ نمبر (جلد دوم) س ن، ص1053

26۔ انتظار حسین ''اندھی گلی'' مشمولہ ''شہر افسوس'' مکتبہ کارواں، لاہور، 1977ء، ص240

27۔ شہزاد منظر ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال'' پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، اگست 1997ء، ص107

28۔ انتظار حسین ''اجودھیا'' مشمولہ ''جنم کہانیاں'' از انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1987ء، ص71

29۔ انتظار حسین ''اجودھیا'' ص79

30۔ انتظار حسین ''ہندوستان سے ایک خط'' مشمولہ ''چھ افسانے'' مرتبہ: سلیم اختر، ڈاکٹر، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، 1998ء، ص26

31۔ خورشید سمیع، ڈاکٹر ''نئی افسانوی روایت'' مشمولہ ''ماہنامہ شاعر، بمبئی، شمارہ 11 جلد 52، ص 11

32۔ انتظار حسین ''اجودھیا'' ص26

33۔ انتظار حسین ''صبح کے خوش نصیب'' مشمولہ ''قصہ کہانیاں (پہلی جلد) از انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990ء، ص153

34۔ ایضاً، ص159,158

35۔ انتظار حسین ''شہر افسوس'' ص388

36۔ ایضاً، ص387,386

37۔ قرۃ العین حیدر'' کیا موجودہ ادب روبہ زوال ہے'' مشمولہ ''نقوش'' لاہور، دسمبر 1958ء، ص 88

38۔ محمد عالم خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں رومانی رجحانات''، علم و عرفان پبلشرز، لاہور، ص 445

39۔ ایضاً، ص 29

40۔ انتظار حسین، ''گلی کوچے''، شاہین پبلشرز، لاہور، 1952ء، ابتدائیہ

41۔ انتظار حسین، ''کنکری'' مکتبہ جدید، لاہور، 1955ء، ص 17

42۔ قرۃ العین حیدر، ''فصل گل یا اجل آئی''، خیال پبلشرز، لاہور، طبع اول 1968ء، ص 92

43۔ قرۃ العین حیدر، ''رقصِ شرر'' مشمولہ ''قرۃ العین حیدر کے بہترین افسانے''، مرتبہ کوکب کاظمی، چودھری اکیڈمی، لاہور، س ن، ص 45

44۔ Burts.S.H."Modern short story: Longman,London,1968,5th Editon. P.ix

45۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول جون 2003، ص57

46۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر''اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی، طبع اول نومبر 1986ء، ص238

47۔ ایضاً، ص233

48۔ انور سجاد، مشمولہ'' ماہِ نو'' لاہور، اپریل مئی 1977ء، ص65

49۔ مجید مضمر، ڈاکٹر'' رشید امجد کی افسانہ نگاری'' مشمولہ، چہار سو، راولپنڈی 1988ء، ص17

50۔ قاضی عابد، ڈاکٹر'' اردو افسانہ اور اساطیر'' شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول 2002ء، ص249

51۔ رشید امجد، ڈاکٹر'' دیباچہ تیسری ہجرت'' مشمولہ'' تیسری ہجرت'' از اعجاز راہی، ڈاکٹر، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، 1974ء، ص10

52۔ نوازش علی، ڈاکٹر، ''احمد جاوید کی افسانہ نگاری'' مشمولہ ''پاکستانی ادب کے پچاس سال'' مرتب: ڈاکٹر نوازش علی، گندھارا، راولپنڈی، طبع دوم 2002ء، ص 299,298

53۔ ممتاز شیریں ''معیار'' نیا ادارہ، لاہور، طبع اول 1963ء، ص 19,18,17

54۔ رشید امجد'' شاعری کی سیاسی و فکری روایت'' دستاویز مطبوعات، لاہور، طبع اوّل 1993ء، ص41

55۔ سلیم اختر ''ادب اور عصری آ گہی'' مشمولہ ''سیپ'' کراچی، شمارہ 47، ص66

56۔ محمد عالم خان'' چند نئے ادبی مسائل'' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ، ساؤنڈز، لاہور، طبع اوّل، 1991ء، ص16

57۔ شہزاد منظر'' پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال'' پاکستان سٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، طبع اوّل اگست 1997ء، ص123

58۔ ایضاً ص117,116

59۔ امریکہ میں ہرمن میل ویل نے اپنا شہرہ آفاق ناول ''موبی ڈک'' (Moby Dick) لکھا۔ اسے دنیا کے افسانوی ادب میں رمزیت کا پیشرو قرار دیا گیا۔

60۔ قمر جلیل'' علامتی شاعری، علامتی افسانے'' مشمولہ پاکستانی ادب 1990ء، (انتخاب نثر) مرتبین: رشید امجد، منشایاد، اکادمی ادبیات، اسلام آباد، 14 اگست 1992ء، ص 119

61۔ شہزاد منظر'' پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال'' ص 131

62۔ شہزاد منظر'' جدید اردو افسانہ'' منظر پبلی کیشنز، کراچی، طبع اوّل مئی 1986ء، ص 67

63۔ ایضاً ص65

64۔ گلزار جاوید'' رشید امجد سے ایک انٹرویو'' مشمولہ'' چہارسو'' راولپنڈی، 1998ء، ص 11

65۔ احمد جاوید'' پاکستانی ادب کی شناخت'' مشمولہ ''عبارت'' نوازش علی، ڈاکٹر (مرتب)، دھنک پرنٹرز، راولپنڈی، طبع اوّل 1997ء، ص33

66۔ افتخار جالب (مرتب)'' نئی شاعری'' نئی مطبوعات ، لاہور، 1966ء

67۔ انیس ناگی'' نئی شاعری کا لسانی پیرایہ'' مشمولہ، ادب لطیف، لاہور، سالنامہ 1968ء، ص68

68۔ ایضاً ص94,93

69۔ افتخار جالب'' ایضاً ص55,54

70۔ غفور شاہ قاسم'' پاکستانی ادب'' بک ٹاک، لاہور، طبع اوّل 1995ء، ص85

71۔ ممتاز احمد'' وجودیت'' منظر و پس منظر'' مشمولہ فنون، لاہور، جولائی اگست 1966ء، ص88

72۔ حنیف فوق'' متوازی نقوش'' نفیس اکیڈمی، کراچی، طبع اوّل 1989ء، ص38

73۔ فردوس انور قاضی'' اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع دوم 1999ء، ص280

74۔ ممتاز احمد'' وجودیت۔منظر و پس منظر'' ص91

75۔ شہزاد منظر'' علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ'' منظر پبلی کیشنز، کراچی ،طبع اوّل 1990ء،ص86
76۔ رشید امجد،ڈاکٹر'' شاعری کی سیاسی اور فکری روایت'' ص41
77۔ انور سجاد'' استعارے'' اظہار سنز، لاہور،1970ء،ص9
78۔ انتظار حسین'' اداریہ'' مشمولہ'' ادب لطیف'' لاہور، شمارہ فروری مارچ1963ء،ص اداریہ
79۔ شمس الرحمٰن فاروقی، روشنائی، شمارہ 10، ص 203
80۔ سلیم اختر،ڈاکٹر'' ادب اور عصری آ گہی'' مشمولہ'' سیپ'' کراچی شمارہ، 47،ص66
81۔ عدم تشخص کا سوال اس سے قبل 60ء کی دہائی میں بھی اٹھا تھا مگر اس وقت یہ سوال ذات کے حوالے سے تھا اور محض ایک فلسفیانہ بات تھی(مقالہ نگار)
82۔ فرمان فتح پوری'' اردو افسانہ اور افسانہ نگار'' اردو اکیڈمی سندھ، کراچی،طبع اوّل 1982ء،ص63
83۔ مسعود اشعر،'' اپنی اپنی سچائیاں'' مشمولہ''تیسری دنیا کا افسانہ'' (تنقید) از مرزا حامد بیگ ،احمد جاوید، خالد ین،لاہور،طبع اوّل 1982ء،ص55
84۔ مسعود اشعر''ڈاب اور بیئر کی ٹھنڈی بوتل'' مشمولہ''تیسری دنیا کا افسانہ''(تنقید) از مرزا حامد بیگ، احمد جاوید،ص 55
85۔ ایضاً
86۔ مرزا حامد بیگ، احمد جاوید،''تیسری دنیا کا افسانہ'' (تنقید)،ص 55
87۔ رشید امجد'' نیا ادب'' تعمیر ملت پبلشرز ،منڈی بہاؤالدین،1969ء،ص7
88۔ مرزا حامد بیگ'' افسانہ- پس منظر، رواں پس منظر اور پیش منظر'' مشمولہ'' اوراق''لاہور، جنوری فروری، 1977ء،ص51
89۔ علیم اللہ حالی،ڈاکٹر'' اردو کا نیا افسانہ70ء کے بعد'' مشمولہ ماہنامہ'' مفاہیم'' اگست ستمبر1980ء، ص253
90۔ گوپی چند نارنگ،ڈاکٹر (مرتبہ)''اردو افسانہ...... روایت اور مسائل'' ص526
91۔ رشید امجد،ڈاکٹر (مرتبہ) ''مزاحمتی ادب (اردو)،، اکادمی ادبیات ، پاکستان ،طبع اوّل 1995ء،ص7
92۔ اعجاز راہی (مرتبہ) ''گواہی'' عوامی دارالاشاعت نرسری، کراچی، طبع اوّل1978ء،ص109
93۔ صبا اکرام'' جدید افسانے کے چند گوشے'' مشمولہ''اوراق'' لاہور، اکتوبر نومبر 1986ء،ص109
94۔ ایضاً،ص110
95۔ مرزا حامد بیگ'' افسانے کا منظر نامہ'' مکتبہ عالیہ لاہور،طبع دوم 1997ء،ص118
96۔ نوازش علی،ڈاکٹر'' عبارت'' دھنک پرنٹرز، راولپنڈی،طبع اول 1997ء، ص222

97۔ منشا یاد ''رکی ہوئی آوازیں'' مشمولہ ''گواہی'' مرتبہ: اعجاز راہی، ص68,69

98۔ منصور قیصر ''ایک بانسری ہزار نیرو'' مشمولہ ''گواہی'' مرتبہ: اعجاز راہی، ص85

99۔ ایضاً، ص87,85

100۔ اکرام اللہ ''سیاہ آسمان'' مشمولہ رشید امجد (مرتب) ''مزاحمتی ادب (اردو)'' ص141

101۔ ایضاً

102۔ احمد داؤد ''وسکی اور پرندے کا گوشت'' مشمولہ ''گواہی'' (مرتب) اعجاز راہی، ص16

103۔ ایضاً

104۔ رشید امجد ''پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام'' مشمولہ ''گواہی'' (مرتب) اعجاز راہی، ص55,54

105۔ سعیدہ گزدر ''آگ گلستان بن جا'' مشمولہ ''مزاحمتی ادب (اردو) مرتب: رشید امجد' ص84

106۔ فریدہ حفیظ ''رب نہ کرے'' مشمولہ ''گواہی'' مرتب: اعجاز راہی، ص58

107۔ ایضاً، ص59

108۔ فریدہ حفیظ ''رب نہ کرے''، ص61

109۔ ناصر زیدی'' غیر علامتی کہانی۔ احمد جاوید کا نثری لینڈ سکیپ'' مشمولہ ہفت روزہ ''حرمت'' راولپنڈی، نومبر 1983ء، ص 42

110۔ احمد جاوید'' پیادے'' مشمولہ'' غیر علامتی کہانی'' از احمد جاوید۔ خالدین، لاہور، طبع اوّل، 1983ء، ص52,51

111۔ سلطانہ بخش، ڈاکٹر'' پاکستانی خواتین کا پچاس سالہ ادبی سفر'' مشمولہ روزنامہ جنگ، راولپنڈی، اسلام آباد، سوموار 20 جنوری 1997ء، ج ادبی صفحہ

112۔ حلقہ ارباب ذوق راولپنڈی کی سالانہ رپورٹ۔ سال 80-1979ء

113۔ سعید احمد، '' پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال'' مشمولہ روز نامہ ''جنگ'' راولپنڈی، اسلام آباد، سوموار، 7 جولائی 1997ء، ص: ادبی صفحہ ج

114۔ سلیم اختر، ڈاکٹر'' پاکستانی اردو افسانہ۔ شناخت کا عمل'' مشمولہ سہ ماہی'' ادبیات'' اسلام آباد، شمارہ 17، 1993ء، ص11

115۔ جمیل جالبی'' نئی تنقید'' رائل بک کمپنی، کراچی، طبع اول 1985ء، ص 29

116۔ قمر رئیس'' تعبیر و تحلیل'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1996ء، ص32

117۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر'' تنقیدی مطالعے'' نذیر سنز پبلشرز، لاہور، طبع اوّل 1996ء، ص33

باب ششم

جدید افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے نئے تجربات

(تنقیدی جائزہ)

ا۔ نئی سماجی اور سیاسی اقدار کا دباؤ:

کسی بھی ادب کی تشکیل کے پس منظر میں سماج کی فطری ضرورت حرکی قوت کے طور پر کام کرتی ہے۔ روایت اور عصری، تہذیبی ،ثقافتی اور سیاسی تقاضوں کے تال میل سے تغیر و تبدل کے شعوری اور لاشعوری زاویے ایک نئی فضا کو خلق کرنے کا کام انجام دیتے ہیں اور اس طرح سماجی در و بست پر ایک نئے عہد کی بساط بچھ جاتی ہے ۔تبدیلی کا یہ عمل فطری انداز میں گھروں، گلیوں، بازاروں سے اوپر کی طرف اٹھتا ہے اور پورے معاشرے کو گھیر لیتا ہے ۔ رفتہ رفتہ پرانے سماج کی جگہ نامیاتی قوت کے ساتھ ایک نیا سماج جنم لینے لگتا ہے ۔لیکن اگر یہ تبدیلی اچانک رونما ہوئی ہے تو سماجی عمل کو تبدیلی کے لیے وقت اور نئی قدروں کو جنم لینے کے لیے غیر معمولی حالات سے گزرنا پڑتا ہے اور بسا اوقات ایک طوائف الملوکی تادیر راستہ روکے کھڑی رہتی ہے۔

بیسویں صدی کے وسط کے بیس سال فطری اور غیر فطری تبدیلیوں کی بہترین مثال پیش کرتے ہیں۔ 1940ء سے 1950ء اور پھر 1950ء سے 1960ء یہ بیس سال دونوں صورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ 1857ء سے آغاز پانے والی غلامی کے طویل زاویے ایک فطری عمل میں تقریباً ایک صدی کا سفر طے کرتے ہیں۔1940ء میں قرار داد لاہور سے آغاز پانے والا آزادی کی جدوجہد کا فطری عمل رفتہ رفتہ اپنے منطقی انجام کی طرف سفر کرتا ہے جو 1947ء پر منتج ہوتا ہے مگر اس کے فوری بعد ایک غیر فطری عمل آغاز پاتا ہے اور ایک پوری دہائی پر پھیلتا چلا جاتا ہے ۔ پاکستان کا قیام اس ساری جدوجہد کا ماحصل تھا جو شعوری اور لاشعوری سطح پر 1940ء سے شروع ہوئی ۔ مگر 1947ء کے بعد اور 1958ء تک غیر فطری سانحات، حادثات اور تبدیلی کے غیر فطری انداز نے پاکستان کے عوام کو اس لمحہ خیر کی برکات اور انبساط

(I) پاکستان کے اعلان کے ساتھ ہی فسادات کی خون آشامی نے قبضہ کر لیا۔ لاکھوں انسانوں کا خون زمین کی پیاس بجھانے لگا اور تدفین کے لیے زمین تنگ دامنی کا اعلان کرنے لگی۔

> 1947ء سے چند ماہ قبل اور چند ماہ بعد قتل و غارت گری کا جو بازارگرم ہوا۔۔۔ نفرت، عداوت، دشمنی اور درندگی کے جو مظاہرے ہوئے، ان کی روداد بڑی تلخ، اذیت ناک اور ہیبت ناک ہے۔ اس پر بہت کچھ لکھا جاچکا ہے۔ پورا اردو ادب 1947ء میں خونیں کفن پہنے کھڑا تھا۔۔۔[1]
>
> بے شمار گدھ انسانی لاشوں پر کئی ہفتے جشن مناتے رہے۔[2]

جدوجہد آزادی میں یہ پہلے غیر فطری حادثات و سانحات تھے جو اولین سطح پر پاکستانی عوام کے سامنے آئے۔

(II) دوسرا غیر فطری واقعہ ایک بڑے پیمانے پر غیر منظم اور خون آشام نقل مکانی کا تھا۔ کروڑوں مہاجرین یکدم اس سرزمین پر آن بسے تھے۔ پہلے سے وسائل زندگی محدود تھے۔ پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے روٹی، سر چھپانے کے لیے چھت، تن ڈھانپنے کے لیے لباس، کچھ بھی تو نہیں تھا۔ سرکار کا یہ عالم تھا کہ اس کے پاس دفتروں کے لیے جگہ، لکھنے کے لیے قلم، سیاہی اور کاغذ تک نہ تھے۔ پیپر پن کی جگہ ببول کے کانٹے لگائے جارہے تھے۔ پاکستان سے ہندوستان نقل مکانی کرنے والے زیادہ تر دیہات کے لوگ تھے۔ پاکستان آنے والوں کی اکثریت شہری آبادیوں کی تھی۔ چنانچہ مہاجرین کا سارا دباؤ شہروں پر آن پڑا۔ پورا سیٹ اپ معطل بھی ہوا اور منتشر بھی، جس نے سارا ذہنی و عملی نقشہ بگاڑ کر رکھ دیا۔

(iii) ہندوستان سے نقل مکانی کر کے آنے والے لیڈروں اور مقامی مقتدر طبقے کے درمیان

قیادت کا جھگڑا اٹھ کھڑا ہوا۔ خود ہندوستان سے آنے والے بھی آپس میں ایک دوسرے کی کرسی چھیننے کی جنگ میں شریک تھے ۔ رات دن قیادت بھی بدلتی اور سرکار بھی۔ قائداعظم کی وفات قیادت کے بحران کی ایک ایسی روایت بن گئی جس نے رہنماؤں کو ملکی مسائل سمجھنے کا موقع ہی نہ دیا۔ حقداروں اور ضرورت مندوں کے درمیان تقسیم ہونے والی زیادہ جائیداد جعلی کلیموں کی نذر ہوگئی تا کہ لیڈر اپنی حمایت پیدا کر سکیں ۔ایک مختصر سے عرصے میں چھے حکومتیں گریں یا گرادی گئیں۔

(iv) مستزاد یہ کہ پاکستان دس سال تک آئین کو ترستا رہا اور جب اسے آئین ملا تو اس کے پرزے کر کے پھینک دیا گیا اور ملک میں مارشل لاء نافذ ہوگیا۔

حالات 1940ء سے 1947ء تک ایک فطری عمل میں آگے بڑھتے رہے اور پاکستان بن گیا۔ مگر اس کے بعد آنے والے دس سال مسلسل کربناک، اذیت کوش اور زوال کے سال ثابت ہوئے ۔ پورا سماجی ڈھانچا دھڑام سے زمین پر آرہا۔ تہذیبی اور ثقافتی قدروں کو ناقابل تلافی نقصان پہنچا۔ معیشت تھی کہاں کہ اسے نقصان پہنچتا؟ اور اگر کچھ حالات بنتے تو اس کے پاؤں میں اس کی سکت ہی نہ تھی کہ وہ کھڑی ہوسکتی۔ مرے ہوؤں کی یاد اور لٹی ہوئی عزتوں کا کرب بدستور زندہ رہا۔ مرہم بھی نہیں اور زخم تازہ ہے ۔ان حالات نے معاشرے کی تمام نمو پذیر قوتوں کو سلب کر لیا۔

ادب ان حالات سے الگ نہیں رہ سکتا۔ انسانوں پر جو بیتتی ہے وہی لفظوں میں ڈھلتی ہے کہ لکھنے والے کی تحریک یوں بھی اندر سے بیدار ہوتی ہے ۔ چنانچہ پے درپے بے اصولیوں اور سانحات نے قلم کارخ اس طرف موڑ دیا تھا ۔ سماج میں آنے والی تبدیلیاں مثبت ہوں یا منفی، اس کا پہلا اظہار انسانی ذہن اور ذہن کے ذریعے قلم کرتا ہے ۔جن واقعات و سانحات نے معاشرے کو گھیر لیا تھا، انہوں نے عام زندگی پر نہایت منفی اثرات مرتسم کیے ۔روایتی سماجی اقدار، اخلاقی سانچے، سیاسی نظام، الغرض ہر عنصر حیات جو سماج کی بنیادیں بناتا اور اس کی تشکیل کرتا ہے ،باقی نہ بچا تھا۔ ایک بے ترتیبی تھی جو ترتیب کہلاتی تھی۔ لوگوں نے امیدیں آئین کے ساتھ وابستہ کر رکھی تھیں ۔ آئین بنا تو مارشل لا آ گیا اور پھر بچی کھچی امیدیں بھی ختم ہوگئیں۔ خواب بکھر گئے اور نیا انسان پرانے انسان سے زیادہ دکھی ہوگیا۔

تقسیم سے قبل لکھنے والے کے سامنے ایک آدرش تھا۔اس کی جڑیں سماج اور تہذیب کی سرزمین میں گڑی ہوئی تھیں۔تقسیم کے بعد کوئی آدرش نہ رہا۔کوئی واضح پینوراما نہ تھا۔ ہر شے مسخ (Deface) ہو گئی تھی۔

> 47ء سے قبل ہمارے تمام ممتاز اور بڑے افسانہ نگار اپنے معینہ خطوط اور رجحانات کے ساتھ لکھ رہے تھے ۔ ان کے افسانوں میں محبت، رومان، جنسی تحریکات، سیاست ،معیشت، معاشرت اور بین الاقوامی تغیرات کی ساری کروٹیں تھیں۔مگر ان کے دیکھتے ہی دیکھتے فسادات کچھ اس شدت اور اتنے وسیع پیمانے پر بھڑک اٹھے کہ ان کے خواب جھلس کر رہ گئے ۔[3]

یہ سارا وہ ورثہ تھا جو پاکستان کو ملا۔ چنانچہ قیام پاکستان اور مارشل لاء کے نفاذ کے درمیان کا وقفہ دراصل محض ایک سانس لینے کا وقفہ ثابت ہوا اور فسادات کے بعد سیاسی اکھاڑ پچھاڑ کے بعد مارشل لاء لگ گیا۔ سوچنے والا ذہن ماؤف ہوگیا اور سارا منظر نامہ نظروں کے سامنے سے کیا ہٹا،سوچنے سمجھنے کی صلاحیت بھی کافی دیر تک گم رہی۔

> پاکستان کی تشکیل کے بعد افسانہ اس تبدیلی کو محسوس نہیں کر پایا تھا جو تقسیم ہند کی صورت میں رونما ہوچکی تھی اور ادراک ہوا بھی تو صرف فسادات کے حوالے سے ۔ یعنی نئی مملکت کا قیام افسانے میں نظر نہیں آتا کہ افسانے کی پوری سطح بدستور وہی رہی۔ اس پر ایک المیہ یہ ہوگا کہ پہلے افسانے کی جڑیں زمین میں پیوست تھیں، تقسیم کے بعد اس کی جڑیں زمین نہ پاسکیں اور فکری طور پر اس کے ڈانڈے بدستور 1947ء سے پہلے کی زمین سے جڑے رہے اور ادب خصوصاً افسانہ اپنی زمین میں جڑیں پھیلائے بغیر شناخت قائم نہیں کر سکتا۔ پھر پاکستان کے سیاسی افق پر بھی وہی لوگ نمایاں ہو گئے تھے جو برٹش رول میں آقاؤں کے ہم نوا تھے ۔ پاکستان عوام نے بنایا تھا یا چند رفقائے قائد نے ۔ وہ پیش منظر سے ہٹ گئے یا ہٹا دیئے گئے اور پاکستان جغرافیے کی تبدیلی کے باوجود فکری،ثقافتی، معاشی، معاشرتی تبدیلی نہ لاسکا اور جب آئین کے نفاذ کے بعد صورت حال شاید آگے بڑھنے والی

تھی تو درمیان سے ہی اسے مارشل لا نے اچک لیا۔ چنانچہ زمانہ ایک ڈگ بھر کر عصری مبادیات میں محسوس تبدیلیوں کا اعلان نامہ بن گیا۔ جذبات، احساسات اور زندگی کے تجربے نئے عصر میں سانس لینے لگے ۔ تب افسانے نے فکری اور اسلوبیاتی سطح پر ایک ساتھ موڑ کاٹا اور نئی زندگی اور زندگی کے نئے مسائل کا مظہر بن گیا۔ کہانی کہنے کے تمام پرانے سانچے ٹوٹ گئے ، نئے رویوں میں نیا انداز غالب آ گیا۔

نیا افسانہ اپنے سٹرکچر میں ایک کامیاب صیغہ اظہار ہے ۔ اس میں یوں تو ابتدا سے ہی حکایات زندگی درج رہی ہیں لیکن جدید افسانے نے خارج سے باطن اور باطن سے خارج کو دیکھنے کی نئی جہات تلاش کیں۔ جہاں انسان کے بنیادی مسائل کی تلاش میں سماجی اور معاشی رویوں کو تحلیل و تجزیہ کی کسوٹی پر کسا، وہیں ان مسائل کے نفسیاتی محرکات کی کھوج میں دردن ذات غواصی کی نئی راہیں بھی وا کیں۔ فکری وسعت کے لیے اس نے افسانے میں بغاوت کی مقدس آگ روشن کی اور اسے زندگی کی ظاہری پرتوں سے پھیلا کر زندگی کی نفسی جزئیات تک وسیع کر دیا۔[4]

اس صورت حال سے لکھنے والے کے سامنے سے سارا منظر نامہ غائب ہوگیا ۔ اس کی جھلک درج ذیل اقتباسات میں دیکھیے :

میری جڑیں زمین میں نہیں ہیں تو میری جڑیں کہاں ہیں۔
گھبرا کر سارے وجود کو ٹٹولتا ہوں۔
حیرت ناک انکشاف...... میری جڑیں ہی نہیں۔
تو زندہ کیسے ہوں۔
معلوم نہیں زندہ ہوں بھی کہ نہیں؟
پھر سارے وجود کو ٹٹولتا ہوں...... ایک ایک کو چھوتا ہوں ، درد ، احساس، حرارت، سب موجود ہیں مگر جڑیں نہیں ،تو جڑیں کہاں ہیں۔
شاخیں ،شاخوں پر پتے، پتوں پر چہچہاتے پرندے۔

کاغذ پر بنے نقش

شاخیں، شاخیں نہیں۔

پتے، پتے نہیں۔

میں اپنی تاریخ پیدائش بھول گیا ہوں اور اب تذبذب کی سیڑھیوں پر کھڑا اپنی عمر کا تعین کر رہا ہوں۔ کبھی لگتا ہے کہ زندگی کے مٹیالے کاغذ پر بنا ہزاروں سال پرانا نقش ہوں۔ تاریخ کے پھڑ پھڑاتے صفحوں کے ساتھ سانس لینے کی کوشش، حال کی چار دیواری پھلانگ کر ماضی کے دھندلے موسموں میں دیر تک مسلسل بھیگنے کی خواہش، مگر یہ تو تذبذب کی سیڑھی ہے اور میں اپنی عمر کا تعین کرنے کی کوشش کر رہا ہوں، کبھی لگتا ہے ابھی ابھی بس ایک ہی لمحہ پہلے پیدا ہوا ہوں، چوسنی منہ میں ہے، چوسنی منہ میں نہیں ہے، وہی سیڑھی اور میں ہوں اور عمر کا تعین کرنے کی کوشش، تو میری تاریخ پیدائش گم ہو گئی ہے۔ شاید کوئی تاریخ ہو ہی نہ، تو میں پیدا کب ہوا؟ شاید ہوا ہی نہ ہوں۔ مگر میں موجود ہوں، اپنے جسم کو چھوتا ہوں، لمبے لمبے سانس لے کے ہونے کا احساس کرتا ہوں۔

تو میں ہوں بس میری عمر معلوم نہیں، عمر دس ہزار سال بھی ہو سکتی ہے۔ پانچ ہزار بھی ایک ہزار بھی ...... اور ایک لمحہ بھی

تاریخ کھولتا ہوں، صفحے پھٹے ہوئے ہیں شاید میں نے خود ہی انہیں پھاڑ دیا ہے تو میری عمر صرف ایک ہزار سال ہے۔ لیکن فوراً ہی احساس ہوتا ہے کہ ہزار سال ہونے کے پرندے، پرندے نہیں۔

سب کچھ ان جیسا ہے، شاخیں شاخوں جیسی، پتے پتوں جیسے، پرندے پرندوں جیسے، چہکار، اگر یہ چہکار ہے تو چہکار جیسی اور میں خود۔

ہزار سالہ وجود پر انگلیاں پھیرتا ہوں۔

بھر بھری مٹی، تڑخی ہوئی زمین، لکیریں ہی لکیریں، مسخ عبارتوں کے پھٹے اوراق، بوسیدہ عمارت جو نہ تو موجود ہے اور نہ ہی ناموجود۔

ذرا زور لگاتا ہوں ساری عمارت کھسک کر دوسری طرف چلی جاتی ہے۔

تاریخ کے شروع کے سارے ورق پھٹے ہوئے ہیں، میں نے خود ہی پھاڑ دیئے ہیں۔

ان پھٹے اوراق میں ہزاروں سال سسک رہے ہیں۔ دھندلاہٹوں میں بیل گاڑیوں کے قافلے نظر آتے ہیں۔[5]

جب اس نے کہا کہ اس کا سن پیدائش بحرالکاہل سے بھی پہلے کا ہے تو میں ہنس دیا۔ مگر وہ پرسکون تھا...... میں نے حیرت سے اس کی طرف دیکھا...... وہ اسی طرح چھت پر الٹا لٹکے ہوئے گرجا''تم ہنستے ہو......میں سچ کہہ رہا ہوں۔
تھوڑی دیر تک اس کا جسم غصے سے کانپتا رہا...... اور پھر وہ دھم سے میری آنکھوں میں آ گرا۔ میں نے آنکھیں بند کر لیں...... وہ میرے سامنے کھڑا کہہ رہا تھا۔
''تم ہنس رہے ہو...... تمہیں ہنسنا ہی چاہیے...... بڑھاپے نے تم سے تمہارا حافظہ چھین لیا ہے۔''
''بڑھاپا...... کیا بڑھاپا؟...... ابھی تو میری عمر صرف بائیس سال ہے۔''میں نے حیرت سے کہا۔
''بائیس سال پہلے بھی تم بوڑھے تھے......شاید تمہیں یاد نہیں......تم میرے ساتھ اسی دائرے میں گردش کرتے تھے...... جو ان سب چھوٹے چھوٹے دائروں سے بڑا ہے ...... یہ دائرے جو تمہیں پسند ہیں......صرف اس لیے کہ یہ دور سے چمکیلے اور خوش نما نظر آتے ہیں...... میں نہیں جانتا تھا کہ تمہیں چمکتی ہوئی چیزیں اچھی لگتی ہیں...... ورنہ تم کبھی وجود میں نہ آتے ......یاد ہے تب ہم دونوں ایک تھے ......تنہائی کے خوف نے ہمیں دو کر دیا میں نے تمہیں اس وقت بھی سمجھایا تھا کہ یہ زہریلی کرنیں تمہیں بوڑھا کر دیں گی ...... اسی لیے تمہارا حافظہ کھو چکا ہے اور بینائی بھی کمزور پڑتی جا رہی ہے۔ (جب اس نے سنا)[6]

دونوں افسانوں میں عمر کے کھو جانے کی بات ہے۔ یہ وہ دور ہے جہاں زاویہ حیات مشکوک ہو جاتا ہے، راستہ بھول جاتا ہے، بینائی پر دھند چھا جاتی ہے۔

اس ساری صورت حال نے سماج کو کیا دیا؟ اس کی دو مثالیں تو پچھلے صفحات پر آ چکی ہیں۔ قدروں کے ٹوٹنے سے عدم تحفظ کے احساس کی گھمبیرتا سماج کا حصہ بنی ۔ بے روز گاری، بیماری اور علاج

کے وسائل سے محرومی اور سیاسی بے سمتی نے انسانی ذہن کو ایک نئے خلجان کا شکار کردیا۔ چنانچہ روایت سے بغاوت اور علامتی، تجریدی اور استعاراتی افسانے کی طرف بہاؤ ایک فطری عمل تھا۔مسائل شدت آمیز بھی تھے اور پاکستانی سماج کے لیے نئے بھی ۔ چنانچہ اس صورت حال کے اظہار کے لیے ایک نئے افسانوی ڈھانچے کی ضرورت تھی ۔ چنانچہ اسلوب بھی بدلا، تکنیک ،فکر اورفن ہر ایک نئے انداز سے مروج ہوا۔

> علامتی افسانہ بہت ساری تحریمات (Taboos) کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوا۔ یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ یہ تحریمات دونوں ملکوں پاکستان اور ہندوستان میں موجود تھیں...... دوسری وجہ یہ ہے کہ جب کوئی چیز پختگی(Perfection) حاصل کر لیتی ہے تو پھر اس کی شکست و ریخت (Distortation) کاعمل شروع ہوجاتا ہے۔ نئی چیزیں صورت پذیر ہونے لگتی ہیں ۔اس بات کا کھلے دل سے اعتراف کیا جانا چاہیے کہ روایتی/ بیانیہ افسانے نے پریم چند سے شروع ہوکر منٹو اور بیدی تک پہنچتے پہنچتے پرفیکشن حاصل کرلی تھی لہٰذا اس کے بعد اس کا Distortion لازمی تھا۔ نئے افسانہ نگاروں کے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ اپنے لیے الگ راستہ بنائیں۔[7]

ب۔ علامتی نظام اور اس کے فنی لوازم:

ساٹھ کی دہائی میں جب جدیدیت کی لہر ابھری تو یہ واقعہ محض ہوا میں رونما نہ ہوا جیسا کہ ہم نے ذکر کیا کہ اس کا ایک مکمل پس منظر ہے۔ ترقی پسند تحریک کا کُھردرا پن، تہذیبی و معاشرتی اقدار کا بکھراؤ، صنعتوں کا احیاء، دیہات سے شہروں کی طرف انسانی ہجوم کا بہاؤ، صدیوں سے جامد معاشرے کی بدلی ہوئی صورت حال کا پتا دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں ترقی پسند تحریک کے سبب سے عالمی سطح پر وقوع پذیر ہونے والی ادبی تحریکوں، علوم اور نظریات کی آمد بھی ایک سبب ہے جو ایک نئے منظرنامے کا پیش خیمہ ہے۔ جدیدیت کی تحریک انہی نئی سماجی اور سیاسی اقدار کے دباؤ کے سبب سے ابھرتی دکھائی دیتی ہے۔ نئے حقائق نے انسانی ذات پر جو دباؤ پیدا کیے اس کا اظہار حقیقت نگاری سے ممکن نہ تھا۔ نئی لسانی تشکیلات کے دعویدار اسی لیے ایسی زبان کی ضرورت محسوس کرنے لگے تھے جو ذات کے خلجان کو بیان کر سکتی ہو۔ ان محسوس کے علاوہ 1958ء کا مارشل لاء بھی نئی صورتحال گمبھیر بناتا ہے، سو اظہار کے عام وسیلے ناکافی ثابت ہونے لگتے ہیں۔ اب اسی لیے علامت کو در آنے کا موقع مل جاتا ہے۔ جوں جوں صورتحال گمبھیر ہوتی جاتی ہے، علامت نگاری کا دائرہ بھی وسیع ہونے لگتا ہے۔ ساٹھ اور ستّر کی دہائیوں میں یہ نئی داخلی اور خارجی صورتحال ہے جو افسانہ نگار کو علامت، تجرید، تمثیل اور دیگر تکنیکی لوازم کی طرف لے کر آتی ہے۔

علامت ادیب اور شاعر کے لیے اظہار کا ایک قرینہ اور قاری کے لیے ادراک کا ایک وسیلہ ہے۔ اگرچہ ادب کی طرح علامت کے بھی کوئی حتمی یا اکہرے معنی تاحال متعین نہیں ہو سکے۔ تاہم دنیا بھر کے ادب میں اس کے وضعی اور غیر وضعی معانی میں فرق رہا ہے اور اب بھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس اصطلاح کے ذہن میں آتے ہی ایک معنی بہرحال متعین ہو جاتے ہیں۔ ہمارے ہاں علامت Symbol اور علامتیت Symbolism کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔

> The word symbol comes from the Greek"Symbollon" which means contract, token insignia and a mean of identification.[8]

> The human mind is functioning symbolically when some

component of its experience elicits un-conciousness beliefs, emotions and usages, respecting other components of its experience.[9]

پہلے اقتباس میں یونانی سے انگریزی اور انگریزی سے دنیا بھر کی زبانوں میں ترجمہ ہو کر یہ لفظ مستعمل ہوا، یا جوں کا توں ہی لیا گیا۔تاہم اس کے وضعی معانی بھی اپنی مادری زبان میں کثیر الجہات ہیں اور دوسرے اقتباس میں وائیٹ ہیڈ نے اطلاقی معانی متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔اردو علامتی افسانے کو سمجھنے کے لیے نہایت ضروری ہے کہ ان سکالرز کی آراء بھی ایک نظر دیکھ لی جائیں، جنھوں نے علامت،علامتیت اور اس کے نظام کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

The symbolist tries to arouse in the reader by the melody of his verse a particular mood which would help him to apprehend the general meaning-and this is all.

In symbolism poetry has for the first time attained its essential form and has begun to act upon the soul by means that are proper to it questing, a radiant crown to the history of literature, whose rays are projected into eternity.

The creative artist has one aim: to express his own mood, and to express it fully. General comprehensibility or accessibility is impossible to achieve, for the simple reason that poeple are different from one another.[10]

What is symbolism? Symbolism is the fusion of the phenomenal and the divine worlds in artistic representaion. From this definition there emerge clearly

the two principle necessary for symbolist art. Like any art, symbolism is directed towards the simple and plainly visible events of life,... towards natural phenomena and the phenomena of the human spirit.... The very concept of the phenomenon - the finest poetic achievement of contemporary philosopy- has a logical meaning only in the idealist view of the world, in which the visible and the invisible, the finite and the infinite, the sensibly real and the mystical are fused in an indissoluble unity as the inalienable signs of two interconnected worlds. Not for one moment does symbolism exceed the legitimate bounds of art. In the light of its ideas and concepts, it sees phenomena and represents only phenomena. This fundamental characteristic of symbolist art indicates to us the proper role of the writer's mystic state of mind in the creation of his poetic scenes and images. But art should never become either an act of worship or an abstract philosophy. [11]

How many we define symbolism more accurately? It is poetry in which two contents are mingled, not forcibly but organically: abstraction masked and beauty made manifest, - they combine as easily and as naturally as the water of a river is harmoniously blended with the sunlight on a summer morning. However, whatever

hidden meaning a particular symbolist work may have, its concrete content is always complete in its own right; in symbolist poetry it has an independent life, rich in overtones.[12]

A symbol is the integument of a Platonic idea. Ideas, which differ in their degree of intensity, enable us to see these successive degrees as a progressive circumscription of the single world idea. The concept of the world idea arises inescapable if we allow, with Vladimir Solov'yov, the existence of generic and specific ideas [a footnote here refers the reader to Solov'yov's Lectures on Gomanhood] .... The world idea, according to Solov'yov, can be equated with the World Spirit. We may regard the process o fliveration and revelation of the World Spirit as an ascent from the original specific idea to the generic. This process - the process of objectivation of the Idea - suggests itself to us as a succession of ascending degrees. A ladder is formed stretching from earth to heaven, from the visible to the essential.

The essence of art is an absolute principle which reveals itself through the particular aesthetic form. The meaning of art is a process of revelation whose purpose is dictated by this principle: it is possible to

discern a purpose behind the formal relationship in creative art; and further - to link this purposefulness with more general principles. It must be remembered that if the question is formulated in this way, the resulting deepening of the implications of aesthetics means that art is inevitably made subject to more general norms; there is revealed in aesthetics a supra-aesthetic criterion; art at this point becomes not so much art as a creative revelation and transformation of the forms of life.

Art is the sybmolization of values in images drawn from reality.

The symbolist art of the last decades, as far as form is concerned, does not depart essentially from the methods employed by art throughout the ages ... Symbolist art, from the point of view of the ideas it contains, is for us in most cases not new .... the novelty of so-called symbolism lies in its overwhelming abundance of the antique.[13]

اب تک جو بات سامنے آئی وہ یہ ہے کہ علامت کے معنی نمائندگی (Representation) کے ہیں۔ اس ضمن میں اردو کے سکالرز کہتے ہیں:

علامت سے ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں جنھیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لیے استعمال کرتا ہے۔ (فیض)[14]

> اکبر نے مغرب کے معاشرتی اداروں کے لیے علامات وضع کیں، مس، صاحب، ہوٹل وغیرہ۔ ان میں سے کسی کے معنی ہیں بے دینی، بے حیائی، کسی سے بے مروتی ونخوت مراد ہے، کسی کے معنی گھریلو زندگی سے رکھائی اور بے تعلقی کے ہیں۔(فیض) [15]

> اقبال کی مرکزی علامت عشق ہے جس سے وہ جنسیاتی کشش نہیں ایک ایسا خداداد اور اضطراری جذبہ مراد لیتے ہیں جو انسانوں کو سماجی اور اخلاقی ارتقا کے لیے بے قرار رکھتا ہے۔ (فیض) [16]

ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> مغرب والے اس لفظ (سمبل= علامت) کو ڈھیلے ڈھالے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ کہیں تو وہ اسے نشان آیت یا Sign کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں تو کہیں استعاروں کے معنی میں اور جو لوگ اسے Sign اور استعاروں دونوں سے ممتاز کرتے ہیں وہ بھی کچھ بہت زیادہ اس کے تعین معنی میں صاف ذہن نہیں رکھتے مثلاً آرین سمبل (علامت) کو استعارے ہی کی ایک شکل مانتا ہوا اسے استعارے سے ممتاز بھی کرتا ہے اس کا خیال یہ ہے کہ سمبل ایک غیر مصورانہ استعارہ ہے اور جو وجہ مشابہت کہ سمبل کی دنیا میں مستعار منہ اور مستعار لہٗ کے درمیان پائی جاتی ہے ۔ وہ طریق انعکاس (Way of Reflection) کی ہے نہ کہ (Pattern) یا صورت کی ۔ وہ لوگ جو ہمارے اپنے استعاروں کی دنیا سے واقف ہیں وہ اسے بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ ہمارے ہاں ارین کی تعریف کا سمبل بھی استعارہ ہی ہے ۔ [17]

شوپن ہار کہتا ہے کہ اچھے فنکار عموماً بڑے ریاضی دان بھی ہوتے ہیں [18]۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ریاضی دان ادیب بھی ہو۔ ریاضی بھی علامتوں کا سہارا لیتی ہے لیکن یہ علامتیں سیال نہیں ٹھوس (Concrete) ہوتی ہیں جب کہ ادبی علامتوں کا سلسلہ حسب نسب کسی نہ کسی سطح پر مابعد الطبیعیات سے بھی جڑ جاتا ہے۔

علامت ایک قدیم ترین ذریعۂ اظہار ہے۔ ہبوط آدم سے قبل بھی علامت نے اس وقت کام شروع کر دیا تھا جب تخلیق کے بعد انسان کو شجر ممنوعہ اور سانپ کی علامتوں سے واسطہ پڑا۔ چنانچہ یوں کہنا مناسب ہوگا کہ علامت انسان کے ساتھ ہی زمین پر اتری اور بدستور اس کا ساتھ نبھا رہی ہے۔ علامتیت ایک مکمل نظام کا نام ہے۔ جس کے کئی اجزا اور متبادل اصطلاحات ہیں، اب ایک نظر لغات پر بھی ڈالتے ہیں۔ ان میں علامت کے کیا معانی درج ہیں:

فرہنگ آصفیہ:

علامت (ع۔ اسم۔ مونث) نشان، کھوج، سراغ، اشارہ، کنایہ، لچھن، mark،

مہر، آثار[19]

علمی اردو لغت:

علامت..........نشان، داغ، نقش، آثار، میل کا پتھر، دلیل، مظہر، پہچان۔[20]

فیروز اللغات:

علامت ....نشان، مارک، کھوج، اشارہ، کنایہ، آثار، [21]

فرہنگ عامرہ:

علامت..........نشان، پتہ [22]

نور اللغات:

علامت ۔ ع۔ نشان۔ آثار۔ پہچان ۔ مہر [23]

فرہنگ تلفظ:

علامت۔ فت ع م امث ۔ نشانی، ٹھپہ، پہچان، اثر، اوپری دلیل، بھید بنانے،

پتہ دینے والی شے۔ [24]

نہ صرف درج بالا معتبر لغات بلکہ تمام دوسری لغات میں بھی انہی معانی کو دہرایا گیا ہے۔ جب کہ ان معانی و مفاہیم میں ایک لفظ بھی قطعیت کے ساتھ علامت کا احاطہ نہیں کرتا۔ان لغات میں علامت کے وہی معانی دیئے گئے ہیں جو عربی میں مستعمل ہیں۔جس کا سلسلہ نسب (مادہ) قدیم عربی گرامر ہے، جدید عربی ادبیات نہیں [25]۔تنقید نے اب تک لفظ کے استعمال پر پوری توجہ نہیں کی ہے۔سب سے بڑی مثال اصطلاحات میں ملتی ہے ۔Symbolism کے لیے رمزیت اور اشاریت دونوں کا استعمال کرتے ہیں اور Symbol کے لیے علامت کا استعمال بھی کرتے ہیں [26]۔عربی زبان میں لفظ"Symbol" کے لیے ''رمز'' اور"Symbolism" کے لیے ''الرمزیہ'' مستعمل ہے۔ جب کہ ''العلم'' یا ''اعلام'' کے لیے وہی معنی استعمال ہوتے ہیں جو اردو لغات میں علامت کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید نے بھی بعض اہم غلطیوں کی نشاندہی کی ہے جیسے اشارے کو تشبیہ،استعارے، کنایے اور تمثیل سے گڈ مڈ کر دیا گیا ہے [27] جبکہ ڈاکٹر سلیمان نے خود بھی علامت، اشارے، رمز اور ایما کے مابین فرق واضح نہیں کیا اور Symbolism کو اشاریت قرار دیتے ہیں [28] اسی طرح ممتاز حسین بقول ڈاکٹر سلیمان اشارے اور استعارے کو ہم معنی قرار دیتے ہیں [29]۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی Symbolic کو تمثیل کے ہم پلہ سمجھتے ہیں [30]۔ جبکہ ڈاکٹر سلام سندیلوی رمز کو تمثیل "Allegory" کے مترادف سمجھتے ہیں [31]۔

علامت کے بارے میں کہا جاچکا ہے کہ علامت ایک مکمل نظام رکھتی ہے اور اس کا ایک خاندان بھی ہے ۔ڈاکٹر سید عبداللہ کہتے ہیں:

> علامت مخفی تصورات کے وسیع نظام کی مجمل ترین شکل ہے۔ یہ بھی دراصل تشبیہہ کے خاندان سے ہے اور کسی نہ کسی جہت سے مشابہت کا رابطہ اس میں کارفرما ہوتا ہے۔[32]

چنانچہ اب ایک نظر اس خاندان پر بھی ڈالتے ہیں تا کہ اس پورے نظام کو سمجھا جاسکے:

علامتی نظام کی تین پرتیں ہیں:

(i) تشبیہہ (ii) استعارہ (iii) علامت

تشبیہ علم البیان کی پہلی صفت یا صیغہ ہے ۔اس کے معنی مشابہت دینا ہیں۔ ایک چیز کو دوسری چیز کے ہم معنی ٹھہرانا۔ مولوی نجم الغنی رامپوری کے نزدیک تشبیہ لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسرے کے ساتھ معنی میں شریک ہے [33]۔علم البیان کے مطابق دو چیزیں الگ الگ ہوں مگر معنی میں شریک ہوں [34]۔سید عابد علی عابد کا کہنا ہے کہ تشبیہ مجاز میں داخل نہیں ہوتی۔ دراصل وہ لفظ کو دو دائروں میں بانٹتے ہیں ۔ایک محدود دائرہ جہاں لفظ لغوی یا وصفی معنی کا پابند ہوتا ہے ۔دوسرا محدود اور وسیع دائرہ جہاں قرینہ لفظ کے مجازی معنی کا تعین کرتا ہے [35]۔

سید عابد علی عابد اس کی چار صورتیں بناتے ہیں:

(الف) جہاں لفظ اپنے لغوی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔

(ب) معانی غیر لغوی (وصفی یا دلالتی) جو اصطلاح میں مجاز کہلاتے ہیں۔ اگر لغوی معانی اور وصفی معانی میں رشتہ پیدا ہو اور قرینہ اس بات پر دلالت کرے کہ معانی مجاز ہیں تو ''استعارہ'' پیدا ہوتا ہے۔

(ج) اگر لغوی اور مجازی معنی کے درمیان کوئی رشتہ تشبیہ کا پیدا نہ ہو اور نہ کوئی قرینہ اس بات پر دلالت کرے کہ مجازی معانی قرار دیے گئے ہیں تو کنایہ پیدا ہوگا۔ جس سے معانی مطلوب بطور لزوم لغوی معانی سے خود بخود پیدا ہوتے ہیں۔ جیسے اکرم کا چولہا کبھی ٹھنڈا نہیں ہوتا۔
مراد یہ ہوگی کہ اکرم بڑا مہمان نواز ہے لیکن چولہے کا ٹھنڈا نہ ہونا بھی اپنی جگہ لغوی معنی دیتا ہے۔

(د) سید عابد علی عابد چوتھی صفت قائم کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ مجاز اور لغت کے درمیان کوئی رشتہ موجود ہو جو تشبیہ کا نہ ہو تو مجاز وجود میں آتا ہے۔

سید عابد علی عابد نے اس صفت میں مثال دیتے ہوئے کہا ہے:

> یہاں ظرف کہہ کر مظروف مراد لینا ہے یا جزو اور کل کو ایک دوسرے کی جگہ استعمال کرنا۔ جیسے میرے ہاتھوں میں پھول ہے یہاں کل کہہ کر جزو مراد لی گئی ہے۔ یعنی

پھول انگلیوں میں ہے۔ جیسے دریا رواں ہے مراد دریا کا پانی رواں ہے۔[36]

سید عابد علی عابد نے تشبیہہ کی شناخت کی وضاحت نہایت مفصل اور جامع انداز میں کی ہے اور اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تشبیہہ مجاز کی حدود میں داخل نہیں ہوتی ، بلکہ مجاز تک پہنچنے کا ذریعہ ہے ۔

> اب اگلا مرحلہ استعارے کی شناخت سے بحث کرنا ہے۔ تشبیہہ کی بحث میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ مشبہ اور مشبہ بہ ،حروف تشبیہہ، سمیت موجود ہو تو مشبہ کا وجود ظہور میں آتا ہے۔ مگر مجازی معانی کا اگلا جہاں مشبہ اور مشبہ بہ کی مشترکہ شرکت کی نہ صرف نفی کرتا ہے بلکہ مشبہ میں مشبہ بہ کے اوصاف معنوی قلب ماہیت سے معانی کو ابھارتا ہے ۔ جیسے
>
> فضیلہ لومڑی کی طرح چالاک ہے۔
>
> فضیلہ لومڑی ہے۔
>
> پہلے جملہ میں تشبیہہ کا سہارا لیا گیا ہے ۔ مشبہ ،مشبہ بہ کی چالاکی سے متصف بتائی گئی ہے ۔مگر دوسرے جملے میں فضیلہ لومڑی ہے کہا گیا جو پہلے جملے کے سارے در و بست تبدیل کر دیتا ہے اور الفاظ کی نئی ترتیب و اختصار سے ایک نئی صورت پیدا کرتا ہے ۔دوسرے جملے میں مشبہ موجود ہے مگر مشبہ بہ میں مشبہ کا وجود تحلیل کر گیا ہے ۔اس طرح حروف تشبیہہ کے ترک سے نہ صرف جملے کی ساخت میں اختصار اور تہہ داری پیدا ہوئی بلکہ تشبیہہ ایک جست کے ذریعے استعارے کی حدود میں داخل ہوگئی اور یوں استعارہ وجود میں آیا ہے۔[37]

اربن مارشل کے مطابق تمام شاعرانہ علامات یا تو خود استعارہ ہوتی ہیں یا استعارے سے پیدا ہوتی ہیں[38]۔ اب بات آگے بڑھانے سے قبل ایک نظر استعارے پر ڈالنا خارج از بحث نہ ہوگا۔

استعارے کے لغوی معنی کسی سے کوئی چیز عاریتاً طلب کرنے کے ہیں۔ علم بیان کی اصطلاح میں استعارہ سے مراد وہ لفظ ہے جو مجازی معنی میں استعمال ہو اور اس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہہ کا تعلق ہو ۔

"رات اندھیری تر ہوتی جا رہی تھی، لیکن وہ کھڑکی کے پاس کھڑی گھور اندھیرے کو

> گھور رہی تھی ۔اس لمحے بادلوں کا پردہ سرکا اور چاند کا چہرہ سارے جگ میں روشن ہونے لگا۔ اسی لمحے اس کے آنگن میں بنی سیڑھیوں پر سے چاندنی چھن چھن کرتی اترتی اس کے صحن میں آ گئی۔''

''چھن چھن کرتی چاندنی کا صحن میں اترنا''، پائل پہنے ہوئے کس ناز وغمزے کے ساتھ سیڑھیاں اترتی صحن میں آ رہی ہے۔ چاندنی نے ایک استعارے کی مدد سے خوب صورت لڑکی کا روپ دھار لیا۔

> یہ شاعرانہ اور استعارہ انگیز خصوصیت شروع ہی سے معنی میں مضمر رہی۔ یعنی انسان کے اولین الفاظ اشیائے محسوس کے نام تھے۔۔۔ شیلے اپنے مضمون شاعری کا جواز میں بیکن کے مضمون " Advancement of Learning " سے عبارت نقل کرتا ہے۔ یہ محض مشاہدہ نہیں، جیسا کہ تنگ نظری سے مشاہدہ کرنے والے لوگ سمجھتے ہیں بلکہ یہ فطرت کے نقوش قدم ہیں جو متعدد مضامین یا امور پر ثبت ہیں۔ ۔۔۔ ہمیں شاعروں کے استعاروں میں جو چیز نظر آتی ہے وہ یہی فطرت کے نقوش ہیں ۔۔۔ جیتی جاگتی وحدت کا اصول زبان کے خمیر میں مضمر ہے۔ یہ اصول آج کل شعراء کے کلام میں نظر آتا ہے وہ ان روابط کو دیکھ سکتے ہیں۔ جو دوسرے لوگ فراموش کر چکے ہیں اور وہ ان روابط کو استعاروں کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔[39]

اروِن بارفیلڈ اظہار کائنات کے پورے عمل میں استعارے کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ استعارے کو اوائلی انسان کی زبان قرار دیتے ہیں۔ استعارہ پسندوں کے نزدیک استعارہ اظہار کی اعلیٰ ترین قدر اور ذریعہ ہے اور استعارہ پرست اس خیال کی بھی بھرپور نفی کرتے ہیں کہ استعارہ کسی ایک خیال کی نمائندگی یا معنوی حوالہ فراہم کرتا ہے ۔ان کے نزدیک استعارہ بنیادی طور پر ہمہ جہت معنی دیتا ہے۔

> When it loses its reference to the Original object it ceases to be a symbol and becomes a mere sign, a depotentialized symbol (Urban Marshal)

انیس ناگی درج بالا عبارت نقل کرنے کے بعد کہتے ہیں:

> اربن مارشل مستعارلہ اور مستعارمنہ کے جس تعلق کا ذکر کرتے ہیں وہ ہر دو کا محض نسبتی یا مشابہتی تعلق نہیں بلکہ اس کی بنیاد جذباتی رویے کی مماثلت پر ہے۔[40]

متذکرہ بالا عبارت سے قبل انیس ناگی اس پر استدلال کرتے ہوئے اس تصور کو غلط قرار دیتے ہیں کہ استعارہ کسی ایک معنوی سطح پر اصرار کرتا ہے۔ ان کے نزدیک استعارے کی دوسری تحویل کا تعلق شے کی دو حالتوں سے ہوتا ہے۔ ایک وہ حالت جس میں اس کی حیثیت ایک لسانی اشارے کی ہوتی ہے اور دوسری وہ جب لسانی اشارے کو کسی اور معروض سے منسوب کیا جاتا ہے۔

استعارے پر نظر ڈالنے کے بعد علامت کی طرف آتے ہوئے استعارے(Metaphor)اور اشارہ یا نشان(Sign) کو دیکھنا بھی ضروری ہے جن کے بارے میں بعض ماہرین کی رائے ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے مترادف ہیں جو صحیح نہیں۔ تاہم ان میں ایک ربط باہم موجود ہے۔ غلطی فہمی اصلاً لغات کی پیدا کردہ ہے۔ رمزیہ، اشارہ اور کنایہ کو ایک دوسرے کا مترادف بتایا گیا ہے۔ اسی طرح علامت، استعارے اور اشارے کو بھی ہم معنی بتایا گیا ہے۔ جب کہ معنی ادبیات میں استعارے اور علامت کے مابین پورا معنوی نظام مختلف ہے۔ ڈاکٹر محمد اجمل کہتے ہیں:

> مجھے ایسا لگتا ہے کہ یہ بہت پیچیدہ موضوع ہے اور جب اس کی حدود کے تعین یا تعارف کی کوشش کی جاتی ہے تو آدمی زچ ہو کر رہ جاتا ہے۔ علامت کی جو واحد تعریف ممکن ہے وہ غالباً ایسی تعریف ہے جس میں زیادہ زور دوسروں کو بہلا پھسلا کر اپنا ہم خیال بنانے پر دیا گیا ہے۔[41]

یعنی ڈاکٹر موصوف کا خیال ہے کہ اس کے اکہرے اور مستند معانی کا تعین اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے اور متفق الیہ معنی کی تلاش مشکل تر ہے۔ تاہم استعارے اور اشارے کے درمیان ایک نسبت ہے اور وہی نسبت جو لفظ کے وصفی اور قائم مقام معانی کے درمیان ہوتی ہے۔ اشارے اور نشان میں معنوی ہم آہنگی کے باوجود ان کے معنی میں ایک فرق بھی ہے۔ اسی طرح اشارے اور سگنل میں فرق ہوتا ہے۔ سگنل ایک جامد شے ہے اور اشارہ معنوی اکائی کے باوجود جامد نہیں ہوتا۔ سی ڈی لیوس کہتا ہے:

> استعارہ اندرونی ہیجان اور تناؤ کی طبعی زبان ہے کیونکہ وہ اظہار کی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی شدت کے ذریعے انسان کو یہ قوت بخشتا ہے۔[42]

> استعارہ اظہار کا ایک ایسا طریقہ ہے جس کے ذریعے عظیم متنوع عناصر کو ایک تجربے کے پیرہن میں ملبوس کیا جاسکتا ہے۔[43]

استعارے اور اشارے پر گفتگو کرنے کے بعد ہم علامت کی طرف آتے ہیں۔ آغاز میں ہم علامت پر بات کر چکے ہیں۔اب اس کی اطلاقی صلاحیت اور اظہار کے متنوع معانی پر نظر ڈالیں گے۔ ایچ سی گریرسن کا کہنا ہے کہ ایک شاعر کی عظمت کا ایک معیار یہ بھی ہے کہ جن مشابہتوں پر اس کی شاعری کی بنیاد ہے وہ حقیقت میں کتنی معنی خیز ہیں اور انسان کی اخلاقی و جذباتی فطرت کے دستور اساسی میں ان کی جڑیں کتنی گہرائی تک جاتی ہیں۔[44]

اردو افسانے میں 60ء کی دہائی کے بعد علامت کا چلن ہوا، تو افسانے کو معنوی اور موضوعی دونوں اعتبار سے پھلنے پھولنے کا موقع مل گیا۔

> نئے اردو افسانے نے زندگی کو وسیع تناظر میں دیکھنے کی روایت قائم کی اور اس کے لیے اس نے نہایت توانا نامیاتی اسلوب اور ڈکشن کو استعمال کیا۔ جس میں نئے موضوع و کردار کو زندہ پیکروں میں مجسم کرنے والی پوری صلاحیت اور اس کے اندر غیر مرئی قوت کا ایک بے پایاں استدلال اور وسعت موجود تھی۔ چنانچہ معنیاتی انسلاکات و استدراک کے لیے استعاراتی،علامتی، تمثیلی اور پیکری تہہ در تہہ محاکات کا تخلیقی محاکمہ نئے افسانے کے اسلوب اور بنت کا حصہ بنا۔معمول کی لفظیات کے استعمال کے انکار سے نئے افسانے کی نئی لفظیات نے نئی لسانی تشکیلات کی ایک عملی شکل وضع کی اور ادب کو لفظیات کا ایک نیا ذخیرہ مہیا کیا۔ یہ سارے عناصر مل کر نئے افسانے کو اظہار کے لیے ایک وسیع کینوس مہیا کرتے ہیں۔

> نئے افسانے کی علامتیت ، رمزیت ،پیکریت اور درون بینی کا وظیفہ جو موجودہ انسان کے نفسی محرکات میں بڑا ممد ثابت ہوا ہے ،بنیادی طور پر پورے عصری افسانے کے لیے عصری اسلوب کے نام سے پکارا جاسکتا ہے ۔علامتیت قاری کے

اندر اپنی تحریر کی غنائیت اور کثیر المعانی زاویوں کے سبب ایک ایسی کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو عصر کا مفہوم سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ علامتیت میں افسانے نے پہلی بار اصل ہیئت پائی اور اس کی روح اور نفسی اتھاہ تک اترنے میں رسائی حاصل کی۔ یہ علامتیت کی عطا ہی ہے کہ اس نے روحانی مظاہر کے مابین رشتوں کی تجدید سے اردو افسانے کو جدید فلسفیانہ آہنگ دینے اور ''تصوریت مادی نقطہ نظر رکھنے والوں کے لیے'' کو منطقی معنویت میں ڈھال کر موجود اور غیر موجود، فانی اور غیر فانی، تصور اور حقیقت کے مختلف کناروں کو علامتیت کی روایت میں ایک غیر تحلیل شدہ وحدت میں پرو دیا۔[45]

اس ساری صورت حال نے کہانی کی بنت اور پلاٹ کے پرانے تصور کو ایک نئے نامیاتی اسلوب میں بدل دیا۔

اب ہم چند ان افسانوں کا جائزہ لیتے ہیں جن میں علامت، تجرید، تمثیل اور استعاراتی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ انتظار حسین کا شمار ان لکھاریوں میں ہوتا ہے جنہوں نے تہذیبی، مذہبی اور اساطیری علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ درج ذیل اقتباسات میں قدرے کم گمبھیر علامتیں دکھائی دیتی ہیں۔

''یا شیخ اجازت ہے؟

فرمایا: اجازت ملی۔ اور پھر وہ اڑ کر املی کے پیڑ پر جا بیٹھے۔ میں نے وضو کیا اور قلمدان اور کاغذ لے کر بیٹھا۔ اے ناظرین! یہ ذکر میں بائیں ہاتھ سے قلمبند کرتا ہوں کہ میرا دایاں ہاتھ دشمن سے مل گیا اور وہ لکھنا چاہا جس سے میں پناہ مانگتا ہوں۔ اور شیخ ہاتھ سے پناہ مانگتے تھے اور اسے کہ آدمی کا رفیق و مددگار ہے، آدمی کا دشمن کہتے تھے۔ میں نے ایک روز یہ بیان سن کر عرض کیا:

یا شیخ تفسیر کی جائے۔ تب آپ نے شیخ ابو سعید رحمت اللہ علیہ کا واقعہ سنایا جو درج ذیل کرتا ہوں:

شیخ ابو سعید رحمتہ اللہ علیہ کے گھر میں تیسرا فاقہ تھا، ان کی زوجہ سے ضبط نہ ہوسکا اور انہوں نے شکایت کی۔ تب شیخ ابو سعید باہر نکلے اور سوال کیا۔ سوال پر جو انہوں

نے پایا وہ لے کر اٹھتے تھے کہ کوتوالی والوں نے انہیں جیب تراشی کے جرم میں گرفتار کر لیا اور سزا کے طور پر ایک ہاتھ قلم کر دیا۔ آپ وہ ترشا ہوا ہاتھ اٹھا کر گھر لے آئے۔ اسے سامنے رکھ کر رویا کرتے تھے کہ اے ہاتھ تو نے طمع کی اور تو نے سوال کیا، سوتو نے اپنا انجام دیکھا۔

یہ قصہ سن کر میں عرض پرداز ہوا، یا شیخ اجازت ہے؟ اس آپ پر خاموش ہوئے۔ پھر فرمایا:

اے ابو قاسم خضری لفظ کلمہ ہیں اور لکھنا عبادت ہے۔

پس وضو کر کے دو زانو بیٹھ اور جیسا سنا ویسا رقم کر۔ پھر آپ نے کلام پاک کی یہ آیت تلاوت کی:

بس افسوس ہے ان کے لیے بوجہ اس کے جو انہوں نے اپنے ہاتھوں سے لکھا اور افسوس ہے ان کے لیے بوجہ اس کے جو کچھ وہ اس سے کماتے ہیں۔

اور یہ آیت پڑھ کر آپ ملول ہوئے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ یہ آیت آپ نے کیوں پڑھی؟ اور پڑھ کر ملول کس باعث ہوئے؟ اس پر آپ نے آہ سرد بھری اور احمد حجری کا قصہ سنایا جو من وعن نقل کرتا ہوں:'' (زرد کتا) 47

کالے طوطوں کی قطاریں دور جا کر نقطوں میں بدل چکی تھیں اور ہم تینوں راستے کے بیچوں بیچ کھڑے ایک دوسرے کو دیکھ رہے تھے۔ سیاہی مائل دھند دھیرے دھیرے گہری ہوتی چلی جا رہی تھی اور راستے دھندلانے لگے تھے۔ دفعتہً ایک آواز چاروں طرف پھیل گئی۔ ایک مدھم سی نسوانی آواز کوئی عورت کسی کو پکار رہی تھی۔ آواز سنتے ہی ہم سنبھل گئے۔ میں نے بوجھ کو مضبوطی سے تھاما اور چل پڑا۔ آواز مسلسل ہمارا پیچھا کر رہی تھی۔ یوں لگ رہا تھا جیسے آواز دینے والا سرپٹ بھاگا چلا آ رہا تھا۔ لحہ بہ لحہ آواز کے دائرے ہمارے گرد اپنی گرفت مضبوط کر رہے تھے۔ جوں جوں آواز قریب آنے لگی، ہمارے قدموں کی رفتار تیز ہو گئی اور پھر ہم تقریباً دوڑنے لگے، جوں جوں آواز قریب آنے لگی، تھیلے میں بھی حرکت شروع ہو گئی اور وہ آہستہ آہستہ ہاتھ پیر مارنے لگا۔ میں نے تھیلے کے منہ پر گرفت مضبوط کر لی۔ آواز اب بہت قریب آ گئی تھی اور الفاظ دھند کے سحر سے نکل کر صاف سنائی دینے لگے تھے۔ کوئی عورت پکار رہی تھی۔ آواز کی قربت کے ساتھ ساتھ تھیلے میں

بھی حرکت بڑھ گئی تھی ۔ میں رک گیا اور مڑ کر چیختے ہوئے بولا۔

’’اے عورت تو کون ہے؟ اور کیوں ہمارے پیچھے پیچھے چلی آتی ہے؟

ایک لمحہ کے لیے خاموشی چھا گئی ،پھر تاریکی کا سینہ چیرتی ایک آواز ابھری۔

’’اسے چھوڑ دو ۔ اسے مجھے واپس دے دو۔‘‘

میں نے چیخ کر کہا یہ ناممکن ہے تو واپس چلی جا۔‘‘

ہم نے پھر رفتار تیز کر دی ۔

وہ مسلسل چیختی رہی اسے چھوڑ دو اسے مجھے واپس دے دو۔‘‘

میں رک گیا اور چیختے ہوئے بولا:

’’واپس چلی جا ۔ ہم اسے واپس نہ کریں گے ۔‘‘

جواباً ایک سسکی ابھری چند لمحوں کے توقف کے بعد بولی۔

’’آخر تم اسے کیوں لیے جا رہے ہو۔‘‘

’’ہم اسے کیوں لیے جا رہے ہیں‘‘ میں نے خود سے سوال کیا۔

’’کیوں‘‘

پھر میں نے باری باری ان دونوں سے پوچھا۔

’’آخر ہم اسے کیوں لیے جا رہے ہیں۔‘‘ میں بڑبڑایا میں نے باری باری ان دونوں کو دیکھا اور تھیلے کو ٹٹولتے ہوئے اس سے پوچھا۔

’’تمہیں معلوم ہے ہم تمہیں کیوں لیے جا رہے ہیں۔‘‘

لیکن وہ بھی چپ رہا۔

وہ پھر گڑ گڑائی اسے مجھے دے دو۔ میں منت کرتی ہوں۔ اسے مجھے دے دو۔‘‘

میں نے چیخ کر پوچھا۔ تمہیں معلوم ہے ہم اسے کیوں لیے جا رہے ہیں۔‘‘

وہ جواباً چپ رہی۔

میں نے کہا’’ اگر تمہیں معلوم ہے تو بتاؤ۔‘‘

وہ پھر بھی چپ رہی۔

میں نے دونوں سے کہا’’ اسے بھی معلوم نہیں۔‘‘

اور ہم دوبارہ چل پڑے۔ (الٹی قوس کا سفر) 48

انور سجاد کا یہ اقتباس بھی قابل غور ہے:

وہ تاریکی میں مسکرایا۔اس کے لب ہلے۔

--- بھٹکتی روحوں کے سروں میں جگنوؤں کی آگ، روشنی کی راتیں بغیر گوشت کی ہڈی کو چومتی ہیں۔

--- بکومت۔

--- بکومت۔

اس نے یکدم سنجیدہ ہو کر اپنے دونوں ساتھیوں کو دیکھا۔ روشنی اور تاریکی کا اختلاط اس کے چہرے پر آٹھواں رنگ تھا، اس کی آنکھوں میں وادی کی تمام جھیلیں خشک تھیں۔ ایک زمانے میں وہ معلم تھا، اسی درس گاہ میں۔

--- موم بتی رانوں میں جوانی کے تخموں کو گرماتی ہے ۔ ان تخموں کی سلوٹیں ستاروں میں کھلتی ہیں، عظمت آدم کی طرح روشن۔

--- بکومت ۔

لنجے نے کہا۔

--- میں کچھ سوچنا چاہتا ہوں۔

--- کیا۔

--- حضرت امام مہدی کے ظہور کے بارے میں ۔حضرت عیسیٰ کی واپسی کے ۔

لنجے کی آواز معلم کے لفظ بناتے، سکڑتے ، پھیلتے ہونٹوں میں دب گئی ۔ لفظ ہونٹوں کی کٹھالی میں ڈھلتے رہے لیکن باہر نہ نکلے اس کی زبان پر اوراق،ٹوٹی کھڑکی سے آتی چاندنی سے نتھی تھے،اس کے ہاتھوں پر کبھی نہ بجھنے والے چاند تھے۔

--- تمہیں ان پھوڑوں سے خوف نہیں آتا؟

اس کے دوسرے ساتھی نے اس کے ہاتھوں سے نظریں ہٹا کر آنکھیں بند کر لیں۔

--- ہوں؟

--- امام مہدی۔

لنجے نے اپنا کٹا ہوا بازو اپنے کھیس کے پلو سے ڈھانپا۔

--- مجھ میں اور قوت برداشت نہیں رہی۔

دوسرے ساتھی نے کہا۔

--- ہر روز ہم کمزور ہوتے جا رہے ہیں۔ ہر روز سڑاند میں اضافہ ہوتا ہے۔ کبھی آنکھ، کبھی بازو اور کبھی دماغ سے بھبکا اٹھتا ہے۔

اس نے آہ بھری۔

--- ہم ہمیشہ سے کمزور تھے، کمزور اور گناہگار۔''(ددب، ہوا اور لنجا) 49

''اس کی آواز لحہ بہ لحہ سیاہ ہوتی شام کی گرد میں ڈوبتی جارہی تھی اور جب وہ ماتھے پر جے پسینے کے قطرے صاف کر رہا تھا۔ خراج تحسین کے لاتعداد سنگریزے اس کے بدن سے ٹکڑا ٹکڑا کر چاروں اور بکھرتے جا رہے تھے۔ بوڑھے نے کرب سے کراہتے ہوئے کہا۔ تم سرو ہمن کو اپنی خواہشوں کے جزیرے میں دیکھنا چاہتے ہو تو انجن پر............''

''انجن پر قبضہ کرلیا۔'' ایک کپکپاتی آواز آئی۔

مرزا حامد بیگ کے افسانے ''نقالوں کی رات'' میں سے یہ حصہ دیکھیے:

آج جمعرات بھی نہیں تھی، پھر آخر کیا وجہ ہوئی ؟ آواز برابر آرہی تھی ۔

جانے کتنی دیر تک ہم یوں ہی بے حس و حرکت کھڑے رہے تھے ۔ یوں لگتا تھا جیسے رفتہ رفتہ جوہڑ کے کنارے کیچڑ ابھر کر ہمارے قدموں میں آ گیا ہو اور دھیرے دھیرے ہم اندر ہی اندر دھنستے جا رہے ہوں۔ جوہڑ کے کنارے بڑے میٹالے مادہ مینڈک ، گلے پھلا پھلا کر گا رہے تھے اور حضرت صاحب کی طرف سے نوبت کی آواز ہر گھڑی بدلتے ہوئے ہوا کے رخ پر ہمارے دائیں بائیں سے ہو کر گزر رہی تھی ۔

سامنے جرنیلی سڑک کے پار، گرج ایک بار پھر ٹوٹ کر گری اور میں نے دیکھا کہ دربار کے اونچے کلس آہستہ خرام بوجھل بادبانوں میں گھرے ہوئے تھے اور نوبت کی گھٹی گھٹی آواز۔۔۔

یکا یک میرے پیچھے کھڑے مسکینے نے ایک چیخ ماری اور کمان سے نکلے

سنسناتے ہوئے تیر کی طرح میرے قریب سے نکل گیا۔ میں ٹھہرے ہوئے گدلے پانی میں جاتے جاتے رہ گیا اور بہت مشکل سے سنبھلا تھا۔معمول کے دنوں میں یہ غیر معمولی گھڑیاں تھیں اور وقت جیسے ٹھہرا ہوا تھا۔

میں کانپتا ہوا، دبے پاؤں سانس روکے اپنی گلی تک آیا۔ ڈیوڑھی کا دروازہ کھلا تھا مجھے ڈیوڑھی سے صحن تک جانے میں شاید بہت وقت لگ گیا۔ گھر کے صحن میں یوں لگتا تھا جیسے ابھی ابھی سورج ڈوبا ہو، میرے گھر لوٹ آنے پر کسی نے توجہ نہ دی۔ سامنے برابر برابر بچھی ہوئی بان کی جھلنگا کھاٹوں پر کوئی نہیں تھا اور کونے میں سریں کے نیچے تنور کے تھڑے پر سرسراتا ہوا سایہ میری ماں کا تھا۔

عجیب بات ہے ابھی ابھی تو یوں لگا تھا جیسے رات کا دوسرا پہر ہوگا۔ میں پھر نکل گیا۔

نوبت کی آواز گلیوں کی بھول بھلیوں میں بھٹک رہی تھی۔ میں اس کی انگلی تھامے بے سوچے سمجھے دربار کی طرف چل پڑا۔ لوگوں کے جتھے اس طرف رواں تھے۔ گلے میں رومالوں کی جگہ نئے دسترخوان لپیٹے چرچراتی چپلوں کے ساتھ ہر قدم پر بلم اور منقش ہاکیاں ٹیکتے ماہیئے کی تانیں ایک دوسرے سے اچکتے ہوئے، ویردتاجے باجے کے گاؤں والے ان کے درمیان میں چھانٹ دار کرتا پہنے ایک نوجوان تیل سے چپڑے ہوئے گل مچھوں پر ہاتھ پھیرتا ہوا لمبے لمبے ڈگ بھرتا ان کے آگے چل رہا تھا۔ (نقالوں کی رات)[50]

احمد جاوید کے افسانے ''گدھ'' کا یہ اقتباس بھی قابل غور ہے:

عجب نہیں کہ شاید آدمی پہلے حافظہ گم کرتا ہو...... اپنا ماضی بھول جاتا ہو...... حافظہ گم ہو جائے تو یاد جاتی رہتی ہے...... یاد نہ رہے تو رستے فراموش ہوتے ہیں...... گھر گھر نہیں لگتا...... دوست احباب کی شناخت گم ہوتی ہے...... اپنی پہچان بھی جاتی رہتی ہے...... آدمی سوچتا ہے میں کون ہوں......؟ اور پھر یہ میں کون؟ پھیل جاتی ہے...... آدمی گم ہو جاتا ہے...... تو آدمی گم ہو گئے ہیں...... میں انہیں تلاش کرتا ہوں

مگر آدمی کہاں گم ہو گئے......؟ جو گم ہوئے تو پھر یہ کون بول رہا ہے......؟؟

یہ کن کی آوازیں ہیں کہ جن سے فضا بھری ہے......؟؟؟

میں سنتا ہوں اپنے بہت ہی قریب رونے اور کرلانے والوں کو، ہنسنے اور قہقہہ لگانے والوں کو اور آگے بڑھتا ہوں ...... آگے کسی قلندر کا نعرہ مستانہ کوئی لہکتی ہوئی تان، گراموفون ریکارڈ، چلنت اور بھولے بسرے گیت کسی اپاہج بھکاری کے گھسٹنے اور صدا کرنے کا شور، شور اور سرگوشیاں، نعرے اور گالیاں، چیخیں اور دھماکے، قہقہے اور خراٹے...... اور آگے...... اور آگے...... دوڑنے اور بھاگنے کی ...... دھیرے دھیرے چلنے کی ...... گھگھیانے اور گھٹنے ٹیکنے کی ......اور آگے......میں گلی کا موڑ مڑ کے سڑک پہ آتا ہوں ......

سڑک پہ آتا ہوں کہ آوازوں کا اژدھام یہاں بھی دھکم پیل کرتا میرے آر پار ہوتا جاتا ہے ......سڑک کا وہی عالم کہ بازاروں میں ہوتا ہے ...... کنارے کنارے دوکانیں فٹ پاتھوں پہ ریڑھیاں اور چھابڑیاں ...... ایسا عالم جیسے کاروبار گرم ہو ایک غل بپا ہے ......صدائیں آتی ہیں......مول تول ہوتا ہے ...... بک بک جھک جھک ...... مال آرہا ہے ......مال جارہا ہے ......مگر کون آتا ہے، کون جاتا ہے...... بیچتا کون ہے خریدتا کون ہے ...... لاتا کون ہے لے جاتا کون ہے۔ کسی کی صورت نظر نہیں آتی ایک آوازیں ہیں کہ بس وہی آتی ہیں۔ باقی آدم نہ آدم ذات......

سڑک پہ ٹریفک کا اژدھام...... گاڑیاں سائیکلیں تانگے ایک دوسرے کے پیچھے بھاگے چلے جاتے ہیں......مگر سوار کہاں ہیں ۔ وہ کہیں بھی نہیں ہیں، جیسے سب اپنے آپ چلا جا رہا ہو......اپنے آپ......

اپنے آپ ؟؟...... کیسے ؟؟؟...... میں ٹریفک کا نظارہ کرتا ہوں کہ اچانک سڑک کے بیچوں بیچ ایک خارش زدہ کتا کسی طرف سے نمودار ہوتا ہے اور ٹھہر جاتا ہے...... ٹریفک جامد ہوجاتی ہے ...... ادھر کی ادھر ......ادھر کی ادھر...... سب کچھ ساکت اور جامد ......کوئی گاڑی اپنی جگہ سے نہیں ہلتی...... میں سوچتا ہوں بارے کوئی صورت تو نظر آئی آدمی نہ سہی کتا ہی سہی ...... وہ کتا وہاں لوٹ لگاتا ہے دم اور کان اکڑاتا ہے ......اپنے پنجوں سے پیٹھ کھجلاتا ہے ...... کچھ جماہی لیتا ہے کچھ

بھونکتا ہے کسی گاڑی کا ہارن نہیں بجتا، کوئی آواز سنائی نہیں دیتی ...... فضا سہمی ہوئی سی ڈری ہوئی سی ...... اوپر آسمان پر چیلیں دائرے میں گردش کرتی ہیں...... اور کرلاتی ہیں...... درختوں کے پتے یک لخت پیلے پڑ جاتے ہیں...... آسمان کا رنگ گدلا جاتا ہے...... کتا کروٹ لیتا ہے اور میری طرف شست باندھتا ہے کہ میں دکھائی دیتا ہوں ۔'' (گدھ) 51

علامتی افسانے کا وصف یہ ہے کہ جتنا افسانہ نگار کہتا ہے، قاری اس سے زیادہ ادراک کرتا ہے۔ اس سے زیادہ پیکر (تمثیل) دیکھتا ہے، لفظ افسانے میں ڈھلتے ہیں اور ڈھلتے ہوئے لفظوں سے تصویریں بنتی چلی جاتی ہیں۔رشید امجد کے ہاں پیکر تراشی کا فن منتہائے مقصود سے بھی اوپر چلا جاتا ہے۔ وہ شاید اردو افسانے کے معدودے چند قلم کاروں میں سے ہیں، جو قلم سے برش کا کام لیتے ہیں۔ اگرچہ پیکر تراشی شاعرانہ عمل ہے لیکن نئے افسانے کا کمال فن ہے کہ نثر میں بھی پیکریت صورت گری کرتی ہے۔

پیکر (Image)یا پیکریت (Imagery) دونوں ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔ اگرچہ کئی ماہرین نے تمثیل اور تمثیل آفرینی بھی استعمال کیا ہے مگر زیادہ تر نقادوں نے پیکر اور پیکریت کو ترجیح دی۔ تمثیل چونکہ ڈرامے میں قدرے مختلف معانی میں مستعمل ہے۔ اس لیے اہل نقد وفن پیکر کو زیادہ مناسب خیال کرتے ہیں۔ اس اصطلاح کی زیادہ بہتر تشریح ڈاکٹر محمد اجمل نے کی ہے:

بصری یا سماعی دنیا کا کوئی منظر، کوئی صورت، کوئی وضع، کوئی چیز، کوئی حرکت، کوئی واقعہ، واقعات کا کوئی مجموعہ ،افسانوں اور حیوانوں کی کوئی جنبش،کوئی آواز ، نفس انسانی کا کوئی خیال، کوئی جذبہ، ساری چیزیں شاعرانہ تمثالیں (پیکر) ہیں۔ 52

پروفیسر سٹاؤٹ پیکر کو حسی تجربہ نہیں سمجھتا۔ وہ پیکر کو برانگیخت کرنے والی مرکزی حس Centrally (Excite Sensation قرار دیتا ہے۔ جس کا عضویاتی وجود حس کے بجائے محض ذہن ہوتا ہے۔ رشید امجد پیکر سے زیادہ کام لیتے ہیں جیسے:

میٹھے پانیوں کی لذت، لہلہاتے کھیتوں کے ذائقے
باہیں سمیٹ لیتے ہیں

جنگل میں اکیلے ہونے کا دکھ
مگر میں نے تو یہ صفحات پہلے ہی پھاڑ ڈالے ہیں
رشتے ٹوٹ گئے ہیں، تو میرے پاس بے معنی
لفظوں کا ڈھیر رہ گیا ہے، جو نہ بولتا ہے
اور نہ دیکھتا ہے
لفظوں کی زبانیں کٹی ہوئی ہیں۔ (بے ثمر عذاب) 53

رشید امجد ہر ہر جملے میں پیکر بناتے ہیں۔اس طرح ان کی تحریر میں ایک حسن پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ علامت کی ترسیل آسان ہو جاتی ہے۔

انتظار حسین اپنا علامتی نظام رکھتے ہیں۔ ان کے فن افسانہ نگاری میں ان کا فن ان کی مدد ہی نہیں کرتا بلکہ انہیں دوسروں سے الگ بھی کرتا ہے۔ ان کے کردار ان کی دنیا میں نہیں، ان کے ذہن اور حافظے میں زندہ رہتے ہیں اور جب کبھی انتظار حسین کو لکھتے ہوئے دیکھتے ہیں تو کسی نہ کسی حیلے سے ان کے افسانوں میں در آتے ہیں۔ اور یہ بھی ہوسکتا ہے کہ انتظار حسین قلم ہی ان کرداروں کی وجہ سے اٹھاتے ہوں۔ انہوں نے روایت کی پاسداری میں لکھنا شروع کیا تھا مگر ان کے افسانوں میں ان کا تہذیبی اور سماجی پس منظر اتنا زیادہ در آیا کہ انتظار حسین جو ماضی پرستی یعنیNostelgia کا شکار تھے (Nostelgia ایک حد تک مثبت قدر بھی رکھتی ہے) اس سے بھی آگے بڑھ گئے جس سے ماضی کی تکرار گراں گزرنے لگی۔ مگر جلد ہی انہوں نے اپنا انداز بدلا، علامتی نظام کو از سرِ نو مرتب کیا۔ ماضی پرستی کے بجائے اپنے عہد سے جڑ گئے اور تہذیبی پس منظر کے ساتھ عصر حاضر کی کتھا بیان کرنے لگے۔ انتظار حسین کا افسانہ ''زرد کتا'' جس کا پہلے اقتباس دیا جا چکا ہے، اصلاً ہماری معاشرتی زندگی کی علامت ہے۔ اس افسانے کے بارے میں ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کہتے ہیں:

> زرد کتا کا کردار شیخ عثمان، کبوتر حرص اور خوف کی نفی کی علامت ہے۔ اس کی پرواز حرص اور خوف سے پاک ہے، باطن کی وجدانی وتخیلاتی بلندی کی علامت ہے، وہ زندگی اور موت دونوں پر قدرت رکھتا ہے کہ جب تک چاہا زندہ رہا اور جب چاہا مر گیا۔ اس تمثیل میں یہ بات مضمر ہے کہ حرص سے ہی خوف مرگ پیدا ہوتا ہے اور

اسی خوف سے زندگی آلائشوں میں پھنس جاتی ہے۔[54]

علامت کے استعمال میں ایک نئی صورت احمد جاوید کے افسانوں میں نظر آتی ہے ان کے افسانے مختلف پرتوں میں معانی کا انکشاف کرتے ہیں۔ پہلی سطح ٹھوس معنویت پر استوار ہوتی ہے جبکہ رفتہ رفتہ مختلف معنوی در وبست کھلنا شروع ہو جاتے ہیں۔ ڈاکٹر اعجاز راہی احمد جاوید کے بارے میں کہتے ہیں:

احمد جاوید اپنے ہم عصروں میں بالکل مختلف ہے وہ افسانے میں نہ تو انٹیلکچول پوز کرنا پسند کرتا ہے اور نہ ہی کوئی فلسفے بکھیر کر قاری پر بوجھ بنتا ہے۔ وہ ایک باشعور کہانی کار ہے اور کہانی اس کو الگ شناخت کراتی ہے۔[55]

اس بات کی وضاحت کے لیے درج ذیل اقتباس خاصا مددگار ہے۔

آدمی کہاں ہیں۔ شاید ان کے پیچھے چھپ گئے ہیں۔ یہاں سے صاف دکھائی نہیں دیتے۔ گنا نظر آتا ہے۔ کونے نظر آتے ہیں۔ آدمی نظر نہ آیا۔

(گشت پر نکلا ہوا سپاہی)[56]

علامت انسان کے اظہار کا ایک ایسا مددگار ذریعہ ہے جو اظہار کے خارجی پہلو تک ہی نہیں اس کی ذات کے اندر کے بھی معانی باہر نکال لاتا ہے۔ یعنی علامت صرف اظہار کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ ادراک کی ایک کامیاب صورت بھی ہے۔ علامت کے استعمال کی کچھ صورتیں درج ذیل افسانوں میں متنوع رنگوں میں نظر آتی ہیں:

جب کسی بھلے موسم میں لہرا رہا ہوتا ہوں اور مجھے دیکھ دیکھ کر معصوم شاخیں بھی لہرانے لگتی ہیں اور ان کے ان گنت گول مول پتے ان کی چھاتیوں میں بیک وقت منہ ٹھونس لیتے ہیں تو سکھ کے عالم میں مجھے نہ معلوم کیونکر اپنی جڑوں سے سیالکوٹ کی مٹی بھر بھر جھڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور ایک دم اپنے اندر ہی رونے لگتا ہوں اور باطن میں اس برستے پانی سے ہری شبیہ نکھرتی چلی جاتی۔ (باشندے...... جوگندر پال)[57]

گھر اینٹوں سے بنی ہوئی چار دیواری' چھت اور کمروں کا نام نہیں گھر تو وہ جگہ ہے جو ہمارے اندر بسی ہوئی ہو' یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ایسی جگہ میرا گھر ہو' جہاں میں

نے آنکھ کھولی ہو، زندگی نہ گزاری ہو اور جسے میں نے دیکھا تک نہ ہو اس سے میرا روح کا رشتہ ہو، بالکل ایسے ہی جیسے بہت سے لوگوں کا رشتہ مقدس مقامات اور مزاروں سے استوار ہوتا ہے ان میں سے بیشتر ایسے ہوتے ہیں جنہوں نے ان جگہوں کو کبھی دیکھا نہیں ہوتا۔ (نادکی آباد......زاہدہ حنا) 58

میں کیا کروں' میں جب بھی سوچتا ہوں۔ مجھے وہ منظر یاد آجاتا ہے۔ جب میری چھوٹی سی فیملی کے ہر فرد کو انتہائی بے دردی سے قتل کر دیا گیا تھا اور پھر اپنے چھوٹے چھوٹے پاؤں سے چل کر یہاں تک پہنچا تھا لیکن ہمیں صرف لمبی لمبی سڑکیں دے دی گئیں اور کہا گیا ہے کہ چلتے رہو۔ (طاہر مسعود...بے خدا کمرہ) 59

اس اثناء میں دیکھتے ہی دیکھتے کتنے طوفان گزر چکے ہیں اور ان طوفانوں نے اس خطہ کے لوگوں کی زندگیوں کو تہہ و بالا کر کے رکھ دیا ہے۔ جو لوگ ۲۴ سال سے اس خطہ میں انتہائی آرام وسکون کی زندگی بسر کر رہے تھے ماچس کے تنکوں کی طرح بکھر گئے ہیں اور حالات کا دھارا انہیں مغربی پاکستان بہا کر لے آیا ہے جو لوگ وہاں رہ گئے ہیں وہ زندگی کی اذیت سے بچنے کے لیے باری تعالی سے موت کے لیے بھیک مانگ رہے ہیں۔ (شہزاد منظر......تیسرا وطن) 60

میں منی بس سے اتر کر بڑے قریب سے محب وطن بہاریوں کے لٹے پٹے قافلے کا جائزہ لے رہا تھا۔ پولیس اور فوج کا پہرہ نہ تھا۔ بس اتنا ہی یہاں سے جانے والے بنگالیوں اور وہاں سے آنے والے بہاریوں میں فرق تھا۔ باقی سب کچھ ایک جیسا تھا۔ انسان کے ہاتھوں انسان کے قتل ہونے کا ہولناک منظر۔۔۔

(نعیم آروی...... گودھرا کیمپ) 61

ہوا یوں کہ ہمیں بتایا گیا کہ وہ سرزمین جس پر ہم کھڑے تھے' ہماری نہیں تھی۔ ہم نے بتایا کہ ہم تو دوسو سال سے اس پر کھڑے ہیں۔ تو بتایا گیا کہ دوسو سال پیروں کو مٹی میں جمانے کے لیے کافی نہیں۔ ہم سو دوسو سال پہلے والی اس مٹی کو تلاش کرنے چل پڑے۔ جس پر ہمارے پیروں کے نشان موجود ہوں گے۔ مگر راستے میں یہ سمندر حائل ہوگیا۔ (اے خیام......اجنبی چہرے) 62

> امدادی کیمپ سے روٹیاں تقسیم ہو چکی تھیں۔ بچوں کی آوازیں اندھیرے خیموں میں ڈوب گئی تھیں مگر آپس میں باتیں کرنے کے سلسلے ابھی تک نہیں ٹوٹے تھے۔ وہ اپنے گھروں کو یاد کرتے اور اپنی زمینوں کو دشمنوں سے خالی کرانے کے خواب بنتے۔ کچھ دیر بعد خیمہ بستی کے باقی ماندہ چراغ ایک ایک کر کے ٹھنڈے ہونے لگے اندھیرے کا سفر جاری تھا۔ (احمد زین الدین......زرد موسم کی صلیب)[63]

درج بالا افسانوں کا مزاج علامتی ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے موضوع میں بھی بڑی حد تک یکسانیت ہے بے گھری، دربدری، زمین کو چھوڑ کر نئی مٹی سے ہم آہنگی نہ ہونے کے مسائل...... بار بار ہجرت......

> دو سو سال پیروں کو مٹی میں جمانے کے لیے کافی نہیں ہوتے...... ہم سو دو سال پہلے اس مٹی کو تلاش کرنے چل پڑے......مگر راستے میں یہ سمندر حائل ہو گیا۔
> (اے خیام......اجنبی چہرتے)[64]

نئے افسانے کا کمال یہی ہے کہ وہ ان صورتوں کو بھی گرفت میں لینے کی صلاحیت رکھتا ہے جو روایتی افسانے کو حاصل نہ تھی کیونکہ یہ افسانہ جتنا باہر کو بیان کر رہا ہے اس سے زیادہ انسان کے اندر کے اس طوفان کو، جو دکھائی نہیں دیتا مگر بیان چاہتا ہے۔ روایتی افسانہ تو صرف بصارت کا افسانہ تھا۔ نیا افسانہ صرف بصارت ہی نہیں، بصیرت کا بھی حامل ہے چنانچہ بے گھری اور ہجرت کے ہولناک المیے کا اظہار کرتے ہوئے یہ افسانے علامت کی ان جہات متنوع کی دلیل ہیں جو مشکل سے مشکل بات کو سہولت سے کہنے کی صلاحیت سے مالا مال ہے۔

اردو افسانے میں علامت نگاری کا لفظ اکثر عمومی معنی میں استعمال ہوتا ہے یعنی ہر وہ کہانی جو غیر روایتی انداز میں بیان کی گئی ہوتی ہے۔ ہمارے بیشتر نقاد یہ درجہ بندی کیے بغیر کہ اس میں خصوصی طور پر کونسی تکنیک برتی گئی ہے، اسے علامتی افسانہ قرار دے دیتے ہیں حالانکہ مغرب کی طرح اردو میں بھی جدید افسانہ نگاروں نے مختلف مواقع پر مختلف لوازمات سے کام لیا ہے۔ بعض اوقات کوئی پورا افسانہ بیانیہ اسلوب میں اظہار پانے کے باوجود اپنے معنی میں ایک مکمل علامتی افسانہ ہوسکتا ہے۔ اس رد سے دیکھا

جائے تو بعض ایسے افسانے جو بظاہر علامتی انداز نہیں رکھتے، علامتی کہے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر منٹو کا افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' سیدھی بیانیہ کہانی ہونے کے باوجود ایک سطح پر علامتی مفہوم کی بھی حامل ہے۔ یہی بات پریم چند کے افسانے ''کفن'' غلام عباس کے افسانے ''اوورکوٹ'' اور احمد ندیم قاسمی کے افسانے ''گھر سے گھر تک'' کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اسی طرح کچھ افسانے ایسے بھی دستیاب ہوتے ہیں جن میں وقوعہ اپنی بُنت میں روایتی ہوتا ہے مگر بعض باتیں اشارے کنائے اور رمز میں بیان ہو جاتی ہیں۔ منٹو اور عصمت چغتائی کے وہ افسانے جن کا پس منظر جنس سے وابستہ ہے وہاں بعض مواقع پر علامتی طریقہ کار سے کام لیا گیا ہے۔ ایک مثال تو ''ٹھنڈا گوشت'' کی دی جا سکتی ہے جہاں ایشر سنگھ کو مخصوص حالات کے سبب سے مردانہ اوصاف سے لاچار ہوتے دکھایا گیا ہے لیکن جب ہم اس علامتی افسانے کا ذکر کرتے ہیں جس نے ساٹھ کی دہائی کے گردوپیش میں جنم لیا تو یہاں علامت کا مفہوم قدرے بدل جاتا ہے۔ اس عہد کے آغاز میں جنھوں نے علامت نگاری کو اپنایا اس کی وجہ محض وہ موضوعات نہیں تھے جو ان کی معاشرتی زندگی سے جڑتے تھے بلکہ وہ مغربی تحریکات اور تکنیکی تجربات بھی تھے جو مطالعے کے ذریعے سے یہاں کے نئے افسانہ نگاروں کے نئے ذریعۂ اظہار کا باعث بنے۔ ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں لکھا جانے والا افسانہ گردوپیش کے حالات ہی سے اثر قبول کرتا ہے لیکن اس پر فلسفۂ وجودیت، علمِ نفسیات اور بعض مغربی افسانہ نگاروں کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ مغرب میں اور خصوصاً فرانس میں بعض افسانہ نگار ایسے سامنے آئے جنھوں نے علامت کے علاوہ تجرید کا بھی بہت استعمال کیا۔ ان میں فرانز کافکا، جیمز جوائس،، البرٹ کامیو بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ علامت کا تذکرہ اس سے قبل قدرے تفصیل سے کیا جا چکا ہے جبکہ تجرید کا ذکر بھی ہوا ہے۔ یہاں محض اپنی بات کو آگے بڑھانے کے لیے تجرید کے تصور کے اعادے کی ضرورت ہے۔ قومی اردو انگریزی لغت میں تجرید نگاری کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کی گئی ہے:

> کوئی فن پارہ جس کا مقصد کسی مخصوص تصور یا جذبے کی طرف اشارہ کرنا ہو لیکن اظہار کے لیے مروجہ اشیاء یا اشاروں کو استعمال نہ کیا گیا ہو۔[65]

تجرید بنیادی طور پر مصوری کی اصطلاح ہے۔ مصوری میں یہ اصطلاح نفسیات کے جدید نظریات کے سبب سے داخل ہوئی تھی جس میں ڈاکٹر سگمنڈ فرائڈ کے نظریہ لاشعور اور نظریہ خواب کے عناصر شامل

تھے۔ مغرب میں جب بعض افسانہ نگاروں نے Anti-story کا نعرہ لگایا تو تجریدیت افسانے کا حصہ بن گئی۔ اردو میں ساٹھ کی دہائی میں جب نفسیات کا علم مقبول ہوا تو نئے افسانہ نگاروں نے تجرید کو برتنے کی کوشش کی۔ یہ کوئی بہت کامیاب تجربہ نہ تھا البتہ بعض کہانیوں کی مثال دی جا سکتی ہے جو تجریدیت کے زمرے میں آتی ہیں۔ اس میں انور سجاد کی وہ کہانیاں جو بیماریوں کے حوالے سے لکھی گئیں یعنی ''گینگرین'' اور ''کارڈیک دمہ'' وغیرہ کی مثال دی جا سکتی ہے۔ خالدہ حسین کی کہانی ''ہزار پایہ'' اور ''ڈیڈلیٹرز'' پر بھی تجرید کے اثرات ہیں۔ جس وقت پاکستان میں نئی کہانی کی بنیاد پڑی انہی دنوں ہندوستان میں بھی بعض لکھنے والے نئی تکنیک کی طرف مائل ہوئے۔ اس لیے وہاں بھی اس عہد میں چند تجریدی کہانیاں دستیاب ہو جاتی ہیں۔ سریندر پرکاش کی کہانیاں ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' اور ''رونے کی آواز'' جبکہ بلراج مینرا کی کمپوزیشن سیریز حوالے کے لیے ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تجرید نگاری کا یہ سلسلہ زیادہ دیر برقرار نہ رہا۔ ستّر کی دہائی میں افسانے میں ہمیں وہ عناصر معدوم ہوتے دکھائی دیتے ہیں جو ساٹھ میں سامنے آئے تھے البتہ یہ طرفہ تماشہ ہے کہ ایسے افسانے بھی تھے جو فنی عجز کی وجہ سے تجریدی سمجھے گئے۔ حالانکہ تجریدیت بہرحال ایک تکنیک ہے اور بعض نفسی کیفیات کے سبب سے بعض افسانہ نگاروں کے ہاں ازخود ظہور پاتی ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر کی ایک رائے ہمارے مؤقف کی وضاحت کر سکتی ہے:

> تجریدی افسانہ دراصل تکنیک کا افسانہ ہے۔ افسانہ نگار ایک خاص تاثر کی تشکیل کے لیے تاثرانگیزی کے تمام مروج قواعد سے انحراف کرتا ہے ۔۔۔ تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں ۔۔۔ وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ [66]

ستّر کی دہائی اپنے ساتھ بہت سے نئے سیاسی ہنگامے لے کر آئی۔ نتیجتاً ایسے افسانے جو فردیت یا دروں بینی پر مشتمل تھے وہ حالات سے مطابقت نہ کر پا رہے تھے۔ بیرونی دباؤ اتنا زیادہ تھا کہ اب جو علامتیں وضع ہوئیں وہ خارجی صورتحال کا بھی برملا اظہار کرتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں تجریدیت کا عنصر زیادہ مقبول نہ ہوا، البتہ علامت نگاری میں کئی طرح کے تکنیکی تجربات شروع ہوئے۔ ایسی علامتیں

بھی سامنے آتی رہیں جن کے معنی متعین تھے مگر افسانہ نگار نے از خود بھی علامتیں وضع کرنے کا طریقہ اختیار کیا۔ چونکہ صورتحال کا اظہار بنیادی ضرورت بن گیا تھا اس لیے ایسی علامتیں زیادہ استعمال ہونے لگیں جو اپنے اندر تشبیہ یا استعارے کا عمل رکھتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں تمثیل نگاری کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ تمثیل سے سب سے زیادہ کام انتظار حسین نے لیا۔ ''شہرِ افسوس'' کے بیشتر افسانے تمثیلی رنگ لیے ہوئے ہیں۔ تمثیل نگاری کی تعریف مختلف لوگوں نے مختلف انداز سے کی ہے۔ مولانا عبدالرحمٰن کا کہنا ہے:

> تمثیل اصل میں ایک قسم کی مرکب تشبیہ ہے جو تشبیہ کے درجے سے بڑھتی ہوئی دلیل یا تاکید دلیل کے درجے پر پہنچ گئی ہے۔ [67]

انگریزی میں تمثیل کے لیے ALLEGORY کا لفظ استعمال ہوتا ہے جو شاعری اور نثر میں قدیم زمانوں سے مروّج رہا ہے۔ حقیقتاً تمثیل نگاری ایک طرح کی رمزیت ہے اور اسے بھی ہم تکنیک میں شامل کرتے ہیں۔ اردو میں ملا وجہی کی کتاب ''سب رس'' بھی تمثیل ہی میں آتی ہے۔ ایک مثال مولانا محمد حسین آزاد کی بھی ہے جنھوں نے ''نیرنگ خیال'' میں اس تکنیک سے کام لیا۔ جبکہ مولوی نذیر احمد کے ناولوں کے کردار بھی تمثیلی ہیں۔ اردو کی اس روایت میں ہم نے اکثر دیکھا کہ صفاتِ انسانی یا اعضائے جسمانی کو مجسم کر کے دکھایا گیا ہے۔ پاکستان میں بھی جب صورتحال کو رمزیہ طریق سے بیان کرنے کی ضرورت پیش آئی تو اکثر اوقات تمثیل سے کام لیا گیا۔ نئے افسانے میں ''بستی'' اپنی زمین کی تمثیل ہے جبکہ بادشاہ یا سردار وغیرہ طبقۂ اقتدار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ہمارے تمثیلی افسانوں میں زیادہ تر داستانی یا اساطیری طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔

> اگلا دن آنکھیں ملتے ہوئے بیدار ہوا مگر فضا بدستور دھوئیں اور بدبو سے بھری ہوئی تھی۔ صبح چھپنے والے اخباروں میں نمایاں خبر یہ تھی کہ ''بستی میں پراسرار آگ۔ بستی والے سراغ لگانے میں ناکام رہے۔'' سات دن اور سات راتیں سوالیہ نشان سے ماضی کے کنویں میں لڑھک گئیں مگر آگ کا سراغ نہ ملا۔ ان پانچوں کے چہروں پر مایوسی اور تشویش کی لکیریں نمایاں ہوگئیں۔ فضا میں بڑھتی ہوئی حدت سے یوں محسوس ہونے لگا جیسے آگ بجھنے کی بجائے تیزی سے پھیل رہی ہو۔ (ایک بانسری ہزار نیرو) [68]

لشتم پشتم پہنچنا ان کا جہاز پر اور کہنا اس کا اپنے رفیقوں سے کہ سورماؤ مت سمجھو کے ٹرائے کو ہم چھوڑ رہے ہیں، ٹرائے کو ہم ساتھ لے جا رہے ہیں۔ ٹرائے ہماری یادوں میں آباد رہے گا اور مقدس دیوی نے کہ میری ماں ہے مجھے بشارت دی ہے کہ یہاں سے نکل کر ہم ایک نئی زمین دریافت کریں گے اور وہاں نیا ٹرائے آباد کریں گے۔ (چیلیں) 69

زرد پہاڑ سے کبھی کبھار کسی کی طلبی ہوتی ہے۔ آواز سب سنتے ہیں، پر ہم اس کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ وہ اکیلا اس پہاڑ کی چوٹی پر پہنچ کر غائب ہو جاتا ہے۔ ادھر کا حال کسی کو معلوم نہیں۔ بیٹی مجھے چھت پر لے چلو گی؟ شاید وقت کے اس حاتم کو آج کوہِ ندا سے بلاوا آ جائے۔ (زرد پہاڑ) 70

سن اے مسافر تو ہی سن۔ تیرے اس مشکی گھوڑے کی خیر۔ تیری اس چمکتی زین کی خیر۔ تیری تلوار کا دستہ ہاتھی دانت کا بنا ہو گا، بہت خوشنما ہے بہت دیدہ زیب ہے۔ تو مجھے بادشاہ لگتا ہے۔ کوئی شہزادہ لگتا ہے۔ تیرے ان مصاحبوں کی خیر۔ مگر یہ تو بتا تُو جو اس چوک میں بہت دیر سے ایستادہ ہے، کیا تجھے دھوپ نہیں لگتی۔ تیرا پسینہ کیوں نہیں بہتا۔ تیرا گھوڑا چلنے سے کیوں عاری ہے۔ تیری آنکھیں کیوں پتھرائی ہیں اور یہ تیرے گھوڑے کے پیچھے کون بندھا ہے۔ یہ جو زمین پر پڑا ہے، خاک سے اٹا ہے۔ (سُن تو سہی) 71

اوپر دیے گئے چاروں اقتباسات میں تشریحاتی طرز کی علامتیں استعمال ہوئی ہیں جو افسانوں کو تمثیلی بناتی ہیں۔

اس باب میں ہم نے جدید افسانے میں علامت کی مختلف شکلوں کے برتاوے کی نشاندہی کی ہے۔ نئے افسانے کا علامتی نظام افسانہ نگار کو علامتی اسلوب بنانے میں بھی مدد دیتا ہے اور تکنیک کی شکل اختیار کرتا ہے۔ علامتی افسانہ ایک عمومی اصطلاح ہے جس میں علامت کے علاوہ تجرید، استعارہ، تمثیل اور تشبیہ سبھی شامل ہیں جبکہ اسلوب کی سطح پر داستان، اساطیر، حکایات اور شاعرانہ طریقہ کار مدد فراہم کرتا ہے۔

ج۔ اسلوب اور تکنیک میں تبدیلیاں اور نیا زاویہ نظر:

علامت کوئی نئی چیز نہیں جس نے اچانک 60ء کے بعد جنم لیا اور ادب میں استعمال ہونے لگی۔علامت تو ادب ہی کا ایک حصہ ہے اور اس کے ساتھ ساتھ چلی آرہی ہے ۔ ہماری تمام کلاسیکل شاعری علامتوں اور استعاروں پر ایستادہ ہے ۔ میر، غالب اور اقبال کے ہاں کہیں کم کہیں شدید علامتی رنگ موجود ہے۔خود افسانے سے بھی قبل یعنی داستانی عہد میں کہانیاں علامتوں کے ساتھ بنی جاتی تھیں۔ داستانوں میں کردار، فضا،سماج اور انسان سب کچھ نمائندگی(Presentation) کی شرط کے ساتھ موجود تھے۔کردار کبھی انسان اور کبھی بندر،مکھی، پتھر کا بت یا کوئی پرندہ بن جانے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ داستان میں جو ہوتا نظر آتا ہے، وہ نہیں ہوتا۔یعنی علامت داستانوں میں ایک Vital کردار ادا کرتی رہی ہے ۔پھر داستانوں کا یہ رنگ ابتدائی افسانے میں بھی موجود ہے ۔اپنی پہلی ربع صدی ختم ہوتے ہی علامتوں نے شعوری کردار ادا کرنے کا فریضہ سنبھال لیا۔''انگارے'' کے اکثر لکھنے والوں کے ہاں شعوری علامت مستعمل تھی۔ترقی پسند افسانے کے بڑے نام منٹو،کرشن،بیدی، قاسمی اور کئی دیگر لکھنے والوں کے ہاں شعوری سطح پر علامت استعمال ہوتی رہی ہے جس پر گزشتہ ابواب میں مفصل بحث کی جاچکی ہے ۔ نئے دور میں شعور اور لاشعور ،فنی اور تکنیکی ،موضوعی اور کرداری ،ہر سطح پر علامت کی کارگزاری کے جوہر دکھائی دیتے ہیں۔

علامت نگاری اپنے ساتھ کئی رنگ لے کر آئی، جس سے کہانی کے ہر پہلو میں وسعت داخل ہوئی اور کہانی کو کثیر الجہات بنادیا۔ پہلے موضوعات کے دائرے کو وسیع کیا پھران کی ادائیگی اور بنت کاری کے لیے بیسیوں اسلوب اور تکنیک کے وسائل مہیا کیے۔آج کا علامتی افسانہ اسلوب کی ندرت اور تکنیک کی ہمہ جہتی کے ساتھ شعور کی رو، آزاد تلازمہ خیال، اظہاریت ،تاثیریت ،حقیقت ،ماورائے حقیقت، طبیعیات، مابعد الطبیعیات ،حسیات، ماورائے حس ادراک ،باطنیت ،شعور ، تحت الشعور اور اجتماعی لاشعور، آرکی ٹائپ، الغرض زندگی کے ہر امکانی عنصر کو بیان کرنے کی استعداد سے رستاخیز ہے اور اس کے لیے تشبیہہ،استعارہ،علامت اور تجرید کو حسب ضرورت کام میں لاتا ہے۔

تکنیک کے حوالے سے بات کرنے سے قبل ایک نظر اس پر ڈالتے ہیں کہ علامتی افسانے سے

اجتماعی اسلوب کی کیاصورت بنتی ہے۔ اسلوب کی شناخت کے حوالے سے آغاز میں بحث کی جاچکی ہے کہ اسلوب کیا ہے اور کس طرح قابل شناخت ہوتا ہے۔ اس بات کو دہرائے بغیر ہم دیکھتے ہیں کہ 60ء کے بعد شروع ہونے والے افسانے نے اجتماعی شعور کی شناخت کے کون سے زاویے قائم کیے ہیں۔ انفرادی اسلوب کی جہاں تک بات ہے بہت کم افسانہ نگار ہیں جو اپنی اسلوبیاتی شناخت قائم کر پاتے ہیں۔ تاہم انتظار حسین ،انور سجاد ،خالدہ حسین، رشیدامجد، منشایاد، اعجاز راہی،مسعود اشعر، احمد داود، احمد جاوید اور اسی طرح ہندوستان میں سریندر پرکاش، سلام بن رزاق ، بلراج مین را، اقبال مجید اور مجید سہروردی شامل ہیں۔لیکن اجتماعی طور پر پاکستان میں اردو افسانے کے توسط سے جواجتماعی اسلوب ابھرا ہے وہ نارسائی کا ہے ۔ ہر افسانہ نگار کے ہاں نارسائی کی الگ الگ وجوہات بھی ہیں لیکن عصر کا ایک اسلوب اسی سے اپنی شناخت کراتا ہے ۔

انتظار حسین کے ہاں نارسائی کھوئے ہوؤں کی تلاش سے ابھری۔نقل مکانی کا اندوہ ناک سفر اور پرانے سماجی اور مذہبی رشتوں سے لاتعلقی اس احساس کوجنم دیتی ہے ۔انور سجاد کے ہاں سوشو پولیٹکل سطح پر جبرو استبداد ،نارسائی کا سبب بنتا ہے ۔رشید امجد کے ہاں ذات کی گمشدگی ،لایعنی سفراور نارسا جدوجہد دکھائی دیتی ہے ۔ الغرض نیاافسانہ اسی حالت سے نمو پاتا ہے ،اس پر تفصیلی بحث آگے کی جائے گی ۔

اردو افسانے میں جب نیا انداز در آیا تو تکنیکی اعتبار سے کئی تبدیلیاں نمایاں ہوئیں۔ نئے ماحول، نئے حالات،نئی اقدار، نئے مسائل، نئے انداز سے کہانی میں بیان ہونے لگے ۔اسے لکھنے والوں نے حقیقت نگاری کی توسیع بھی قرار دیا۔ اس لیے کہ نئی کہانی نئے مسائل کو اسی انداز میں دیکھتی تھی جس میں ترقی پسند تحریک سماج اور اس کے تعصبات کو دیکھتی تھی۔ اگرچہ ہیئت کی تبدیلی ہی کو سب کچھ سمجھنے والے بھی کہانی کی اسی تحریک میں شامل تھے مگر ان کے پاس فکری عنصر اور مقصدی نیابت نہ تھی ۔ تاہم اس کی وضاحت ضروری ہے کہ محض ہیئت کی تبدیلی ہی سب کچھ نہ تھی ۔محض نئے اسالیب اور تکنیک کے استعمال سے نئی کہانی جنم نہیں لیتی۔ اصلاً نئی کہانی کے پاس نئے تقاضے تھے ، مقاصد نئے تھے ، زندگی نئے حالات کی طوائف الملوکی کا شکار تھی ۔ چنانچہ ان مسائل کو سمجھے بغیر کہانی نئی بن ہی نہیں سکتی تھی ۔تقسیم کے المیے کی بازگشت ،سیاسی کساد بازاری، اورعصری جبریت کے ساتھ۔

> حقیقت نگاری، زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو مع نشیب و فراز پیش کرنے کا رجحان، تقسیم کا المیہ اور اس کے ردعمل میں پیدا ہونے والے مختلف رجحانات، مختلف سطحوں پر تہذیبی عکاسی، جدیدیت کا رجحان جس کے تحت تکنیک اور اسلوب میں نت نئے تجربات کیے گئے اور تجریدی وعلامتی رجحان جو سب سے اہم ہے اور جس کے ذریعے نیا افسانہ اپنی شناخت کرواتا ہے۔ اس کے علاوہ چند ذہنی رجحانات بھی ہیں۔جنہیں ارادی یا غیر ارادی طور پر افسانہ نگاروں نے پیش کیا۔[72]

ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان ذہنی رجحانات کی وضاحت کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> ڈر، خوف اور سوچ کا رجحان، ذہنی انتشار، ہجرت اور جلاوطنی، سفر، داخلی یا ذہنی کیفیات، کرب، تنہائی کا احساس، محرومی و مایوسی، احتجاج، بازیافت یا کھوئے ہوئے انسان کی تلاش، یہ تمام رجحانات و موضوعات اس بات کا ثبوت ہیں کہ ساتویں دہائی میں اردو افسانے کا کینوس کافی وسیع ہوا۔[73]

اس گروہ کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے بھی تھے جن کے سامنے کوئی آدرش تھا اور نہ وہ علامت کی مبادیات سے واقف تھے۔ جس کے سبب یہ افسانہ جلد ہی تنقید کا نشانہ بھی بننے لگا۔ اصلاً ہر ادیب کے سامنے مقاصد کے ساتھ زندگی کے مشاہدے، مطالعے اور تجربے کی میراث بھی ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے نقطہ نظر سے اسے دیکھتا اور لکھتے ہوئے اسے نقطہ نظر بناتا ہے۔یہی انداز بیان اس کی ادب میں مقبولیت اور اس کے انفرادی اسلوب کی بنیاد مہیا کرتا ہے۔ جب اس اسلوب بیان کو اکثریت استعمال میں لانے لگتی ہے تو عصر کا ایک اجتماعی اسلوب ترتیب پانے لگتا ہے۔

نئے افسانے میں جن لوگوں نے حقیقت نگاری کی روایت کو آگے بڑھایا، ان میں دو طرح کے لکھنے والے شامل تھے۔ ایک وہ جو حقیقت حال کو جوں کا توں پیش کر رہے تھے جب کہ دوسرا وہ جو ترقی پسندی کی توسیع کہلاتا ہے۔ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ حقیقت نگاری اشیاء کو سائنسی نقطہ نظر سے دیکھتی ہے اور ترقی پسندی میں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ انقلابی شعور، سماجی آگاہی اور جدلیاتی آہنگ اس

کے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ تاہم وہ افسانہ نگار پرانے افسانہ نگار کی طرح سمندر کے کنارے کھڑا ہو کر نظارہ نہیں کرتا۔ وہ اس سارے کھیل کو اپنی ذات کا حصہ بنا لیتا ہے ۔اس کے شعور کی آ بنائے میں سماجی تنقید ایک جزو لازم کے طور پر شامل ہوتی ہے ۔لیکن وہ فنی روابط سے دور نہیں جاتا۔ اس لیے کہ وہ سماج کو محض تنقید کا نشانہ نہیں بناتا بلکہ ترقی پسند افسانہ نگار سماج کی ان جابرانہ اقدار کو بدلنے کی ترغیب بھی دیتا ہے ۔اس لیے سماجی حقیقت نگار اور حقیقت نگاری کو ترقی پسندانہ رویہ قرار نہیں دیا جاسکتا ۔ نئے افسانہ نگاروں نے اگرچہ معاشرے پر شدید تنقید کا رویہ تو اپنایا ہے لیکن اس درد آشوب سے باہر آنے کا راستہ بھی دکھایا ہے۔ نئے اور پرانے افسانہ نگار کے درمیان پہلا فکری تفاوت یہیں جنم لیتا ہے۔

فنی اعتبار سے نئے افسانے اور پرانے افسانے کی منصوبہ بندی ،پلاٹ، کہانی کی بنت کاری اور کردار کے بیان میں بھی بہت فرق ہے اگرچہ نئے افسانے میں کردار کی اہمیت ہے لیکن پلاٹ کی صورت وہ نہیں جو پرانے افسانے کی تھی۔ وہاں قصہ اور پلاٹ چوکھٹے میں کس کر بنتے تھے اور قصہ، پلاٹ یا کردار میں سے ایک کو برتری ہوتی جو کہانی کو لے کر چلتا، مگر نئے افسانے میں قصہ کہانی کی روایتی منصوبہ بندی کے بجائے نئی تکنیکیں برتی جاتی ہیں ۔پرانے افسانے کی منصوبہ بندی شاید اس لیے باقی نہ رہی ہو کہ خود انسان مربوط و منظم نہیں رہا۔ ایسی صورت میں نئی کہانی کے لیے نیا تکنیکی اور اسلوبیاتی انداز ضرورت بن گیا ہے۔

علامت پسندوں میں ایک گروہ ایسا بھی ہے جو حقیقی دنیا سے ربط زیادہ ضروری نہیں سمجھتا ۔ان کے خیال میں زندگی خارج میں نہیں، باطن سے مکمل ہوتی ہے ۔اس لیے یہ گروہ حقیقت پسندی، فطرت پسندی اور خارجی دنیا سے گریز کرتا ہے اور ذات کی تنگنائے میں ڈوبے رہنا پسند کرتا ہے ۔ یہ طبقہ ذاتی علامتوں کو وضع کرتا اور ادب میں استعمال کرتا ہے جو ابلاغ کی راہ میں مشکلات کا سبب بن جاتا ہے ۔ انہیں اس سے غرض نہیں کہ ان کی کہانی پڑھنے والے پر کھل رہی ہے یا نہیں وہ تو درون ذات کے قائل ہوتے ہیں۔ یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ علامت کو تین اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(i) روایتی (Conventional)

(ii) اتفاقی رحادثاتی (Accidental)

(iii) آفاقی (Universal)

اسی طرح علامت کی ایک اور تقسیم بھی ہے یہ علامت کی فعالی کی کیفیت ہے:

(i) بدل(Substitution)

(ii) ارتفاع (Sublimation)

(iii) نمائندگی (Representation)

فرائڈ کے نزدیک علامتیں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ عارضی اور دائمی۔۔۔ عارضی عصر سے پھوٹتی ہیں اور دائمی لوک ورثہ، اساطیر، دیو مالا، روایات اور قدیم مذہبی در وبست سے ترتیب پاتی ہیں۔اس ترتیب و تشکیل میں شعوری عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا بلکہ لاشعوری تخیلات(Unconscious Imagination) اس کی تشکیل کرتے ہیں۔[74]

یونگ کے نزدیک جذباتی رویے ورثے میں ملتے ہیں۔ اسی بنیاد پر اس نے خواب، ادب اور دیومالائی، علامتوں کو سمجھاہے اور آرکی ٹائپ کے ذریعے اپنی تجرباتی نفسیات (Analytical Psychology) کی تشریح کی ہے۔ یونگ نے اجتماعی شعور کوفنی تخلیق کا سرچشمہ قرار دیاہے۔

یونگ علامتوں کومختلف طبقات میں تقسیم کرتا ہے ۔اس کے نزدیک علامتوں کا پہلا طبقہ رویے کی علامت ہے ۔ نہایت ذاتی اور انفرادی رو سے پھوٹنے والی علامت نہایت مبہم ہوتی ہے جس پر آرکی ٹائپ (Archetype) کے اثرات غالب ہوتے ہیں۔ علامت کی دوسری پرت فرد کی توانائیوں کے حوالے سے معاشرے کے اجتماعی اعمال سے Functional طور پرظہور پذیر ہوتی ہے ۔ یہاں علامت کی تفہیم میں مابعد الطبیعیاتی پہلونمایاں ہوتا ہے ۔علامتوں کا تیسرا رخ تاریخ ہے ۔ جہاں یہ علامتیں مختلف اور متنوع ہستیوں کے ساتھ منکشف ہوتی ہیں ۔ چوتھی قسم وجودی (Ontlogical) ہے جس کے انداز اور وسعت میں پوری کائنات سمائی ہوتی ہے اور یہ انسان پر کائنات کے اسرار و رموز کی کلید بن کر وارد ہوتی ہے۔

اب اس ضمن میں آخری بات کہ ہم علامت کاادراک کیسے کرتے ہیں؟ سوسن کے لینگر، ڈاکٹر

گریس ڈی لگونا کے حوالے سے کہتی ہیں کہ علامتوں کو کھولنے کے لیے آخر وہ کونسی قوت ہے جو ہماری رہنمائی کرتی ہے وہ کہتا ہے کہ جو کچھ ہمارے مشاہدے میں آتا ہے وہ یہ ہے کہ بعض موجودہ مہیجات (Stimulous) ہمیں اس بات پر آمادہ کرتے ہیں کہ ہم بعض واردوں (Occurences) کو پھر سے یاد کریں لیکن دوسری بات یہ ہے کہ یہ سارا عمل اصول رابطہ (Law of Association) کے تحت انجام پاتا ہے۔ برٹرینڈ رسل اس بات کو زیادہ آسان طریقے سے بیان کرتا ہے:

> جب ہم کسی ایسی چیز کا تجربہ کریں جس کا تجربہ ہم پہلے بھی کر چکے ہوں تو موجودہ تجربہ پہلے تجربے کے سیاق وسباق کو یاد دلانے کا رجحان رکھتا ہے۔ دوسرا تجربہ دراصل یادداشتی مظہر (Memoric Phenomenon) ہے۔[75]

برٹرینڈ رسل کے اس اقتباس سے واضح ہے کہ علامت کس طرح نمائندگی کا کام کرتی اور اپنا آپ منکشف کرتی ہے۔

چنانچہ علامت کے ان عناصر پر نظر ڈالتے ہی یہ اندازہ لگا لینا کافی ہے کہ جس قدر وسعت اس اظہار میں ہے وہ افسانے کی وسعت اور گہرائی، گیرائی اور خود پھیلاؤ کا احساس دلانے لگتی ہے ۔ اصلاً موجودہ عہد کی Complex Life جتنی وسعت انگیز اور الجھی ہوئی ہے کہ اس کے اظہار کے پیمانے بھی اس سے زیادہ وسعت پذیر ہونا لازم ہیں۔ نئے افسانے کا کمال فن ہے کہ وہ سماج اور سماجی فرد کے درون ذات جو پیچیدگیاں ہیں ان کے اظہار میں کامیاب رہا ہے۔

پچھلے صفحات میں گفتگو کی جاچکی ہے کہ نئے اور پرانے افسانے کے مابین کیا کیا تضادات ہیں جو ایک کو دوسرے سے جدا متعارف کراتے ہیں۔ مثلاً نیا افسانہ کہانی کی بنت کاری میں اس منصوبہ بندی سے آزاد ہے جو پرانے افسانے کا طریق کار تھا۔ نئی کہانی تنظیم اور ترتیب میں پرانے رویے سے منحرف ہی نہیں بلکہ باغی بھی ہے کیونکہ آج کا سماجی فرد منتشر اور بے ترتیب ہو گیا ہے اور پورا سماج بکھراؤ اور لایعنیت کا شکار ہے لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ نئی کہانی بنت کاری میں منصوبہ بندی اور تنظیم سے محروم ہے۔ نئے افسانے کی اپنی تنظیم اور منصوبہ بندی ہے مگر ان معنی میں نہیں جو پہلے کی مرتب ہے۔ اسی طرح کردار نگاری میں بھی جو فرق پیدا ہوا ہے وہ فکری بھی ہے اور تکنیکی بھی ۔ پہلے افسانہ نگار کردار سازی

کے بجائے سیرت نگاری پر یقین رکھتا تھا۔ جب کہ نیا کردار کسی سیرت نگاری کا محتاج نہیں۔ کہانی کا سارا بوجھ اس پر آن پڑا ہے۔ چنانچہ نئے افسانے میں کردار ہی کہانی کی بنت کرتا ہے اور اظہار بھی۔

پہلی کہانی خارجی زندگی کی نمائندہ تھی اور زندگی کے خارج کے گرد بنی جاتی تھی۔ مگر نئی کہانی میں درون ذات اور برون ذات دونوں زاویے در آئے ہیں۔ انسان جتنا باہر بہتا ہے اس سے زیادہ اپنے باطن میں۔ لیکن یہ بات بھی مسلم ہے کہ اندر ملنے والے سارے مناظر باہر کا عکس ہوتے ہیں۔ تاہم ماضی کے تجربات جو اس کے تحت الشعور کے سٹور روم میں پڑے ہوتے ہیں، وہ کہانی کو پھیلانے اور اس کے معنوی زاویے کثیر الجہات کرنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ پہلے کردار کی شناخت ظاہری رخ سے استوار ہوتی تھی مگر اب کردار کی پوری شخصیت بیان ہوتی ہے۔

> جدید افسانے کا میدان عمل فرد کی داخلی زندگی ہے۔ وہ کردار کی سماجی سطح پر ظاہر ہونے والی حرکات و سکنات سے اس کی شخصیت کی شناخت نہیں کرتا بلکہ جدید افسانہ نگار کردار کی اس شخصیت کو منظر عام پر لاتا ہے جو ظاہری اعمال کے ہی پردے میں چھپی ہوئی ہوتی ہے۔ وہ اس کے جذبات و احساسات، اس کی ذہنی کیفیات، اس کے لاشعور میں چھپے خزانے کو پردہ اخفا سے باہر لانے کی کوشش کرتا ہے۔[76]

پرانے افسانے کے برعکس نئے افسانے میں انسان کے اندر چھپے ہوئے انسان کو سامنے لانا اور اسے اس کی نفسیاتی، سماجی، تہذیبی پیچیدگیوں سمیت ظاہر (Expose) کرنا ہے۔ انہی ضرورتوں نے نئے انسان کو نئی تکنیکی درو بست کا راستہ دکھایا۔ یعنی نئے تکنیکی اور اسلوبیاتی رویوں نے نئے تقاضوں اور ضرورتوں کے ساتھ جنم لیا۔ مثلاً شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک حقیقت پسندوں اور غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاں بھی استعمال ہوئی مگر نئے افسانے میں جدید تقاضوں کے پیش منظر میں اس کا زیادہ خوب صورت استعمال نظر آیا۔ پہلے لکھنے والے زیادہ تر مغربی ادب سے آشنا تھے۔ چنانچہ ان کے ہاں تقلیدی اور اکتسابی رویہ کارفرما تھا۔ جب کہ نئے افسانے میں لاشعوری اور تخلیقی رجحان نمایاں ہے۔

نئے افسانے میں واحد متکلم کے صیغے کے استعمال نے اسے پرانے افسانے سے الگ شناخت

کرانے میں اہم کردار ادا کیا۔ واحد متکلم کے صیغے نے جہاں انسان کے باطن کی نمائندگی کی وہاں پورے انسان کی پیشکش میں بھی افسانہ نگار کی مدد کی ۔سماج کے بدلتے ہوئے حالات اور پرانی قدروں کے بکھرنے سے انسان کی پہچان بھی گم ہوتی گئی ۔ چنانچہ میں، وہ، ہم یاتم نے نہ صرف گم شدہ پہچان کا احساس دلایا، بلکہ اس کے فرائض بھی نبھائے۔

نئے افسانے کا ایک وصف اور بھی ہے ، وہ مکالمہ نگاری ہے ۔ یہ اگر چہ نیا نہیں، روایتی افسانے میں بھی ایسے افسانے مل جاتے ہیں لیکن نئے افسانے میں اس کی صورت ہی بدل گئی ۔کبھی یہ مونو لوگ (داخلی خود کلامی) کی صورت خود افسانہ نگار کردار کا روپ دھار لیتا ہے،کبھی فضا بن کر مکالمہ کرتا ہے لیکن اس مکالمے میں ذات کی خارجی سطح ہوتی ہے،کبھی درون ذات کی اتھلی سطح اور کبھی افسانہ نگار اپنی ذات کی گہرائیوں میں اتر کر داخلی اور خارجی پرتوں کے مابین مکالمہ کرنے لگتا ہے۔ یہ بھی مونو لاگ ہی کی ایک صورت ہے۔

عہد حاضر کے افسانے میں اساطیری علامتوں کو بھی استعمال کیا گیا ۔اگر چہ یہ صورت روایتی افسانہ نگاروں کے ہاں بھی مل جاتی ہے خصوصاً بیدی،منٹو، وغیرہ کے ہاں لیکن جدید عہد میں شعوری اور لاشعوری ہر دو سطح پر نئے افسانے میں در آئی ہے ۔ انتظار حسین، انور سجاد، محمد عمر میمن، خالدہ حسین، رشید امجد، احمد جاوید، منشایاد، مرزا حامد بیگ،اسد محمد خان اور کئی دیگر نئے لکھنے والوں کے ہاں اساطیر ایک نئے طرز پر جلوہ نمائی کرتی ہیں۔

نئے افسانے کا ایک اور کمال لفظوں سے تصویریں بنانا ہے جو پہلے افسانے میں نہ تھا:

> علامت میں بالائی منظریت اور پیکریت ہوتی ہے ۔اس سے اس کے مرکزی خیال کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ہر علامت اپنی جگہ مخصوص خیال اور پس منظر، مفہوم اور معنی رکھتی ہے ۔یہ معنی اور یہ خیال ہر جگہ موجود رہتے ہیں۔ [77]

علامتی افسانے کا ایک اور وصف ہے جو اس سے پہلے افسانوں میں نہ تھا، وہ زبان کی تجدید نو ہے ۔ہم تجدید نو کو ترتیب نو بھی کہہ سکتے ہیں۔ زبان کا یہ استعمال روایتی افسانے کی زبان سے نہ صرف

جداگانہ ہے بلکہ ایک مسلسل ردم پورے افسانے میں ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اصلاً بدلتے ہوئے موضوعات، خارجی منظرنگاری کے بجائے محسوسات و کیفیات کا جو داخلی آہنگ افسانے کا رنگ بنا ہے اس کے لیے بھی زبان کے انہدام کے بعد ایک تشکیل وتعمیر کی ضرورت تھی۔ چنانچہ جو زبان نئے افسانے کا اسلوب بنی، اس سے دیگر اصناف نے بھی کسب فیض کیا۔ اگر 60ء سے پہلے کی تنقید کا 60ء کے بعد کی تنقید سے موازنہ کریں تو زبان کی تبدیلی کے ساتھ نئی تنقید میں زبان کی عمل کاری نمایاں نظر آئے گی۔

اسلوب کے حوالے سے جدید افسانہ اپنی ایک الگ شناخت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر نوازش علی کے مطابق ''قدیم افسانہ ترقی کے کئی ایک موڑ کاٹتا ہوا زمانے کے بدلتے ہوئے تصورات اور تجربات کے کئی ایک زاویوں کو اپنے اندر سموتا ہوا اور ترقی کی کئی ایک منزلیں طے کرتا ہوا جدید دور میں داخل ہو چکا ہے۔ چنانچہ اب قدیم اور جدید افسانے میں ایک واضح تفاوت محسوس کیا جا سکتا ہے۔'' [78]

خود نئے افسانہ نگار بھی اپنے اپنے اسلوب کے حوالے سے الگ الگ پہچان رکھتے ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ کسی ایک عہد میں اسلوبیاتی حوالوں سے کئی ایک رویے بیک وقت عمل آرا ہوتے ہیں [79]۔ مثلاً انتظار حسین کی اپنی شخصیت کے بہت سے مسائل ان کے تہہ بہ تہہ اسلوب میں گھل مل کر ایک ایسی شکل اختیار کر گئے ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ البتہ انتظار حسین جدید عہد کے مسائل کو جب تاریخ اور ماضی میں رکھ کر کتھا کہانی اور اساطیر وغیرہ کی مدد سے بیان کرتے ہیں تو کہانی کی کئی ایک پرتیں اچھوتے اور منفرد اسلوب سے کھلتی چلی جاتی ہیں۔[80]

اس کے برعکس انور سجاد شاعرانہ وسائل سے کام لیتے ہیں کیونکہ فرد کے تہہ در تہہ گنجلک مسائل اور ان کی نفسیاتی تصویر کشی کے لیے شاعرانہ وسائل کا استعمال ان کی مجبوری بن جاتا ہے۔ لیکن شاعرانہ وسائل سے کام لینے کے باوجود ان کی نثر میں مٹھاس اور شگفتگی کے بجائے کرختگی اور کھردرا پن پیدا ہو جاتا ہے [81]۔ خالدہ حسین نے رمزیہ، علامتی اور داخلیت پسندی کا اسلوب اختیار کیا کیونکہ ان کی کہانیوں میں وجودی مسائل اور کسی حد تک صوفیانہ فکر بھی موجود ہے۔[82]

نئے افسانے کی بنیادیں مستحکم کرنے اور نئے افسانوی اسلوب کو وضع اور رائج کرنے میں رشید

امجد کا نام بہت معتبر ہے۔ وہ اپنے موضوعات، تکنیک اور مخصوص طرزِ فکر کی وجہ سے ایک نیا اسلوب اختیار کرتے ہیں۔ ان کا نثری اسلوب شاعرانہ فضا سے انتہائی قریب ہے۔ انہوں نے استعارہ اور علامت کے ساتھ تمثیل کا استعمال بھی کیا ہے[83]۔ جدید افسانہ نگاروں میں سے جس افسانہ نگار کو یہ شعوری احساس ہے کہ محض اسلوب نیا پن نہیں بلکہ اپنے عصر کے ساتھ جڑا ہونا اہم ہے، وہ احمد جاوید ہے۔ بقول ڈاکٹر نوازش علی، احمد جاوید کے افسانے روایتی انداز کا افسانہ پڑھنے والے قارئین کو بالکل نچلی سطح پر یا بالکل سامنے سے بھی محظوظ کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اختصاصی مطالعے کے قارئین بھی ان سے علامتی و استعاراتی سطح پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور ان پوشیدہ معانی تک بآسانی پہنچ جاتے ہیں جو افسانہ نگار کا خصوصی منشا ہے۔[84]

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کی رائے میں جدید افسانے میں چار اسلوبیاتی انداز مروج ہیں:

الف استعاراتی، رمزی اور علامتی اسلوب

ب تجریدی اور شعری اسلوب

ج ملفوظاتی، حکایاتی اور داستانی طرزِ بیان

د بیانیہ انداز [85]

بلراج کومل کہتے ہیں:

> نئے افسانے کا زبان کے سلسلے میں رویہ بنیادی طور پر شاعری کا رویہ ہے۔ الفاظ کا غیرلغوی، غیر منطقی اور غیر بیانیہ انداز میں استعمال کرنے کا رویہ ہے۔[86]

اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش کہتے ہیں کہ جدید افسانے کی اساس ''واقعہ'' کی بجائے "خیال" پر قائم ہے اور تخلیقی جملے جن میں تشبیہاتی و استعاراتی رچاؤ موجود ہوتا ہے، جدید افسانے کے اسلوب کی خاصیت بن چکے ہیں۔ جدید افسانے کے اسلوب میں جزئیات نگاری کے لئے جگہ کم ہے، بلکہ اختصار نویسی اور ادھورے پن کو پسند کیا جاتا ہے۔ بالعموم افسانہ کسی تعارفی یا تمہیدی پیرائے کو اختیار کیے بغیر اچانک پھوٹتا ہے اور اپنی سوچ کو مرکز مان کر ماضی، حال اور مستقبل میں گردش

کرنے لگتا ہے۔بعض دفعہ جدید افسانے میں ایسا اسلوب اختیار کیا جاتا ہے کہ لگتا ہے جیسے ہم کوئی خواب دیکھ رہے ہوں، کبھی اشیا واضح ہو جاتی ہیں، کبھی اچانک دھندلی ہو کر سایوں میں تبدیل ہونے لگتی ہیں۔ بلکہ جدید افسانے میں تو تجسیمی اسلوب کے ذریعے پر اسراریت سے لبریز منظرکشی بھی کی جاتی ہے جو علامتی ابعاد سے مملو ہوتی ہے۔

جدید اردو افسانے کے اسلوب کی رفتار، نیز مصنف کے محسوسات کے مطابق اسلوب میں مدد جزر کے لئے چند اقتباسات دیکھیے:

سب سے پہلے وہ خاموشی جاگی جو کھجور کی پھننگ پر دھوپ سے اتر کر ایک ننھی سی لہر بن گئی۔ ایک بے نام سا اضطراب ایک دھیما سا ارتعاش جیسے گھونگے میں سمندر بول رہا ہو۔ گہرا سمندر ابھی خاموش تھا۔ ابھی اس پر سکوت کی مہر لگی تھی۔

(وہ......غلام الثقلین نقوی) 87

زمین پر تاحدِ نظر، نظروں کے ہر زاویے کی حد میں ان گنت رنگوں کے ملبوس میں، سبز لکیریں، پیلے دائرے، گلابی تکونیں، کالے، لال سفید بینگنی نکتے---پوجا کے رنگ، ہوا، دھیمے دھیمے بہتی ہوئی سیٹیاں بجاتی ہوئی باس، نا آشنا، سرور انگیز۔

پھول، پیڑ اور پودے، حیران تنہائی -- پریشانی -- اداس لرزاں کھوئی ہوئی پگڈنڈیاں، بھولے بھٹکے راستے، دھوپ، پیلی اور مدھم میں وہ دنیا دیکھا کیا، دیکھا کیا---جگ بیتتے گئے۔(میرا نام 'میں' ہے......بلراج مینرا) 88

"شاخیں شاخوں پر پرندے پرندوں پر چہچہاتے پرندے
کاغذ پر بنے نقش
شاخیں شاخیں نہیں
پرندے پرندے نہیں
سب کچھ ان جیسا ہے۔شاخیں شاخوں جیسی، پتے پتوں جیسے پرندے پرندوں جیسے
چہکار اگر یہ چہکار ہے، تو چہکار جیسی
میں خود ہزار سالہ وجود پر انگلیاں پھیرتا ہوں۔(بے ثمر عذاب......رشید امجد)89

اور جمع ہونے لگیں اس کے اندر آوازیں
اور برسوں کی رکی ہوئی باتیں
اور مچلنے لگے غصے اور جوش کے جذبات
اور پھٹنے لگا اس کا سینہ
رکی ہوئی باتوں آوازوں کے شور سے
اور سنا دیا ہم نے تمھیں ایک دلچسپ قصہ۔ اس شخص کا
جو اک روز بادل کی آواز سن کر
جس میں برسوں کی رکی ہوئی چنگھاڑ ہوگی۔ (رکی ہوئی آوازیں.....منشا یاد) 90

بھنور کی چکی ہمیں باریک برادے میں پیس کر مگر مچھ کے منہ میں ڈال دیتی تو امکان کی جل پری زندگی کے رس سے بھرے ہوئے سجے سجائے کٹورے ہاتھوں میں لیے قریب آن کر بیٹھ جاتی۔ (بڑے سائز کے لوگ.....مشتاق قمر) 91

پھر سوالوں کا جنگل گنجان...... ہری بھری گھاس، پھل دار درخت، جاندار جھاڑیاں، پگڈنڈیوں کا تبدیل ہونا شاہراہوں میں جنگل کا سوال غیر اہم۔ امیدیں بہر حال خوشی کی یاد دلاتی ہیں...... خار دار جھاڑیوں میں ایک ایک سیکنڈ کے بعد حرکت...... ہری بھری گھاس زمین میں دبتی جا رہی ہے اور آنکھیں ریت بن گئی ہیں۔ شیر بھاگ رہا ہے اور فاختہ اڑ رہی ہے۔ جھاڑیوں اور درختوں کا سلسلہ منقطع۔"

(محشر......حمید سہروردی) 92

جانتے ہو اس پیتل کی گڑوی میں کیا ہے؟ گڑ! ہوائیں اور بارشیں گڑوی کو لڑھکا دیں گی اور تپش گڑ کو پگھلا دے گی، پھر وہ گلیشئر سے نیچے نکلے گا، جما رہے گا اور اس میں سے ریشم کا کیڑا پیدا ہو گا اور ریشم کا کیڑا، جو ریشم بُنے گا، بُنتا رہے گا، پھر کسی روز باغی بیٹا اس ریشم کی ڈور کے سہارے نیچے اترے گا۔ میں اسے چھپا کر رکھوں گی، اسے لے کر کہیں دور نکل جاؤں گی۔

(مشکی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا...... مرزا حامد بیگ) 93

یہ یادیں بادل بن کر اس کے اعصاب پر چھا جاتیں۔ مگر ٹھنڈک کا لطیف احساس یا پانی کا ننھا قطرہ دیے بغیر یہ بادل گزر جاتا اور وہ کانپتی زبان پر نارسائی کا تصور لیے ہانپتا رہ جاتا ہے۔ کبھی کبھی تو اس کے من میں آتا ہے کہ گھر اور شہر کے درمیان پھیلے فاصلے کے اس طویل تھان کو اپنے پاؤں کی چرخی سے لپیٹ کے رکھ دے مگر ہنگامی زندگی کا کلہاڑا اس چرخی کو بار بار توڑتا اور ساری باتیں اسے ایسی پرچھائیاں لگتیں جنھیں بند آنکھوں سے ہی دیکھا جا سکتا ہے۔

(ایک اجنبی روگ ...... احمد داؤد) 94

''کوئی ہے جو کنی دے ...... کوئی ہے ...... آؤ کہ پیچ لڑائیں ...... کوئی ہے؟'' کوئی نہیں ...... یہاں کون ہوگا ...... یہ گھر تو مدت سے بند تھا ...... اس پر تالا پڑا تھا ...... اس نے دیکھا اوپر کھلا آسمان ہے اور ستارے ...... جو دانتوں میں انگلیاں دابے نیچے اتر رہے تھے۔ اس کی آنکھوں کی پتلیوں کی طرف ...... اور بارش شروع ہو گئی ...... ستاروں کی ...... کہ جو دراصل پتنگیں تھیں ...... رنگ برنگی پتنگیں لہریے کھاتی ہوئی خوشنما پتنگیں۔''

(بیمار کی موت ...... احمد جاوید) 95

اسلوب اور تکنیک کے حوالوں سے جن افسانہ نگاروں نے نئے افسانے کی شناخت میں اہم کردار ادا کیا ہے اور بطور افسانہ نگار اپنی پہچان بنائی ہے، ان میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ حسین، رشید امجد، مسعود اشعر، منشا یاد، زاہدہ حنا، اسد محمد خان، اعجاز راہی، سمیع آہوجہ، احمد جاوید، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، مظہر الاسلام، سلیم آغا قزلباش اور آصف فرخی وغیرہ شامل ہیں۔

ج۔ علامتی افسانے کی مقبولیت اور ابلاغ کے مسائل:

سماج اسی انداز میں ہمیشہ متحرک رہتا ہے جس طرح چاند اور سورج۔اگر چہ چاند اور سورج اپنے مدار کے گرد گھومتے ہیں اور زمین اپنے مدار کے گرد، مگر سماج اپنے زمینی حقائق کے گرد گھومتا یا متحرک رہتا ہے ۔اپنے اپنے مدار کے گرد گھومنا اور ہمیشہ متحرک رہنااس کی فطرت کا حصہ بھی ہے اور اس بارے میں اس کے پاس ایک منطقی جواز بھی ہے ۔زمینی حقائق کے کینوس پر رونما ہونے والی تبدیلیاں اگر چہ ایک منطقی جواز تو رکھتی ہیں لیکن یہ کسی بندھے ٹکے اصول کی محتاج نہیں ہوتیں۔کبھی یہ ارتقاء کے ساتھ Move کرتی ہیں،کبھی انقلاب کے ساتھ اور انقلاب کسی جواز کا محتاج نہیں ہوتا۔موت حیات کا منطقی انجام ہے۔لیکن کبھی کبھی سماوی آفات جیسے حال میں سونامی، آخری سانس کا موقع دیے بغیر لاکھوں زندگیوں کو آن واحد میں لقمہ اجل بنا دیتی ہیں۔ جیسے ہیروشیما اور ناگا ساکی لاکھوں انسانوں کا ایک یادگار قبرستان بن جاتے ہیں۔تبدیلی Evolutionary ہو یا Revolutionary، وہ زمینی حقائق کی تبدیلیوں کو بہرحال جواز مہیا کرتی اور آگے بڑھ کر سماج میں تبدیلیوں کا سبب بن جاتی ہے۔

انسان اور سماج ایک دوسرے کا جزو لاینفک ہیں ۔سماج کی ہر تبدیلی سب سے پہلے انسان کو متاثر کرتی ہے۔ اگر چہ سماج کی تشکیل افراد سے ہوتی ہے لیکن رفتہ رفتہ انسان سماج کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ انسان کے متاثر ہونے سے اس کے تمام متعلقات از خود متاثر ہونے لگتے ہیں۔ چونکہ ادب سماج کی تمام جزئیات میں ایک طاقتور عمل ہے چنانچہ انسان کے ساتھ ہی ادب بھی اس کی لپیٹ میں آجاتا ہے اور ایک نئی تبدیلی کااعلان کر دیتا ہے۔

اردو افسانے میں رونماہونے والی تبدیلیاں بھی اسی اصول کے تحت رونما ہوئیں اور افسانے نے پرانا لباس اتار کر عصری تقاضوں کے مطابق فکر وفن کو اپنالیا اور نیا افسانہ وجود میں آیا۔

نیا افسانہ کیا ہے؟ کیا اس کی کوئی روایت بھی ہے ؟ یا اس نے ہوا میں جنم لیا؟ ان سوالوں کے جواب دینے سے قبل اردو افسانے کی روایت کا موجودہ عہد سے تعلق دیکھتے ہیں ۔

اردو ادب میں افسانہ نگاری بیسویں صدی کی ابتدا میں ظہور میں آئی ۔ ابتدا میں پریم چند اور سجاد

حیدر یلدرم کے نام سامنے آتے ہیں۔اردو کا پہلا افسانہ نگار پریم چند کو قرار دیا جاتا ہے۔ پریم چند کا رجحان حقیقت پسندی اور یلدرم کا رجحان رومانویت کی طرف تھا۔ 1930ء تک کے افسانے میں اصلاحی و رومانی میلانات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ہندوستان میں 1919ء سے 1931ء تک سیاسی و اقتصادی حالات انتہائی دگرگوں رہے تھے ۔ عدم تعاون کی تحریک،تحریک خلافت،دہشت پسند نوجوانوں کی انقلابی تحریک، انگریزوں کی فرعونیت، ہندوستان پر ان کے جارحانہ تسلط، بھوک اور جہالت نے ہندوستانیوں کی رگوں میں زہر بھر دیا تھا اور جدوجہد آزادی انقلابی حیثیت اختیار کر چکی تھی ۔ ادیب اور غیر ادیب سب ہی کے دلوں میں غلامی اور بیرونی سامراج کے خلاف نفرت کے جذبات رونما ہوئے اور نوجوانوں کا ایک حساس اور ذہین گروہ مغربی تعلیم سے آراستہ ہو کر ادب کے میدان میں داخل ہوا۔اس گروہ میں قاضی عبدالغفار، احمد علی، سجاد ظہیر، منٹو، عزیز احمد، غلام عباس، بیدی، کرشن چندر، ممتاز مفتی، میرزا ادیب، خواجہ احمد عباس، ڈاکٹر احسن فاروقی،عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی کے نام اہم ہیں۔ ان ادباء نے طبع زاد افسانے بھی لکھے اور دوسری زبانوں کے افسانوں کے تراجم بھی کیے۔

پاکستان بننے سے قبل جن افسانہ نگاروں نے اپنے لیے جگہ بنالی تھی، ان میں احمد ندیم قاسمی، غلام عباس، ممتاز مفتی، شوکت صدیقی اور شفیق الرحمٰن وغیرہ ہیں۔ ان سب کی نمایاں خوبی ان کے موضوعات اور اسلوب کا ایک دوسرے سے مختلف اور متنوع ہونا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے جانے والا افسانہ جب رفتہ رفتہ کم ہونے لگا تو ادب میں جمود کی سی کیفیت پیدا ہوئی۔ اگرچہ پچاس کی دہائی میں احمد ندیم قاسمی اور منٹو جیسے عظیم افسانہ نگاروں کے علاوہ اشفاق احمد، اے حمید، بانو قدسیہ، غلام الثقلین نقوی، رحمان مذنب اور ان جیسے متعدد اہم نام ابھر کر سامنے آچکے تھے مگر فضا میں کوئی مجموعی تبدیلی نہ ہوئی۔ اس دور کے لکھنے والوں نے کوئی نیا اسلوبی اور تکنیکی تجربہ کرنے کی بجائے اس روایت میں لکھا جس میں 1930ء سے اب تک اردو کا بہترین افسانہ لکھا جا چکا تھا۔ اسی لیے منٹو کی موت کو (1955ء) علامتاً اردو افسانے کی ایک روایت کا خاتمہ کہا جاتا ہے۔

1960ء تک افسانہ اپنی ڈگر پر چلتا رہا۔ جس میں ہجرت ،فسادات، ماضی پرستی، محبت، انسان کا نفسیاتی مطالعہ، جنس پرستی، اپنی سرزمین سے لگاؤ کے ساتھ ساتھ کچھ سلگتے ہوئے معاشرتی مسائل بھی

شامل تھے۔لیکن جب عالمی ادب میں نئی نئی تحریکوں نے جنم لیاتو اردو ادب نے اس کا بھی اثر قبول کیااور ایک انقلابی کروٹ لی ۔ نئے افسانہ نگاروں نے ترقی پسند تحریک کی حقیقت نگاری کے ردعمل میں علامتی و تجریدی اسلوب اظہار کو اپنانا شروع کیا۔ 1958ء کے مارشل لاء نے انجمن ترقی پسند مصنفین کے ساتھ ساتھ تحریر وتقریر پر پہرے بٹھا دیئے تو ادبا نے اپنا مافی الضمیر علامتوں اور استعاروں کے علاوہ تجریدی افسانوں میں پیش کرنا شروع کر دیا اور یوں اردو افسانے میں جدید افسانے کی باقاعدہ ابتدا ہوگئی، تاہم اس کے ڈانڈے اردو افسانے کی ابتداء میں آسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

جیسا کہ جائزہ لیاجاچکاہے کہ اردو افسانے میں ابتدا ہی سے مختلف رجحانات سامنے آنے لگے تھے۔ جیسے سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں ''سودائے سنگین'' اور''چڑیا اور چڑے کی کہانی'' نیاز فتح پوری کے افسانے'' کیوپڈوسائیکی''، پریم چند کے پہلے افسانے، دنیا کا سب سے انمول رتن'' میں بھی علامتی انداز موجود ہے ۔حتیٰ کہ ان کے آخری دور کے افسانے'' کفن'' کو اگرچہ علامتی افسانہ نہیں کہاجاسکتا مگر اس کے علامتی اور رمزیہ پہلو سے انکار بھی نہیں کیاجاسکتا۔ آگے چل کر''انگارے'' کے افسانوں میں کہیں کہیں تجریدیت موجود ہے ۔ اسی طرح اور بہت سے افسانوں کا حوالہ دیاجاسکتا ہے ۔ جیسے سہیل عظیم آبادی کا ''الاؤ''،سعادت حسن منٹو کے افسانے'' ہتک'' ؛'' ٹوبہ ٹیک سنگھ''،''سڑک کے کنارے''، اور''نعرہ'' شعور کی رو کی تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ''لاروے''، کرشن چندر کا'' ان داتا'' اور حیات اللہ انصاری کاافسانہ''آخری کوشش'' بھی کسی حد تک علامتی افسانے ہیں۔ پھر محمد حسن عسکری کے بعض افسانوں میں شعور کی رو دکھائی دیتی ہے ۔سلیم اختر کے مطابق:

> علامتی اور تجریدی افسانہ گو''آج'' کی پیداوار معلوم ہوتا ہے لیکن اس کاآغاز اتنا اچانک نہیں جتنا بعض اوقات قارئین کے ردعمل سے محسوس ہوتاہے۔[96]

ڈاکٹرانورسدید کہتے ہیں:

> اردو افسانے میں علامت کا استعمال اچانک شروع نہیں ہوا، بلکہ علامتی افسانے کا

شانہ روایتی افسانے کے ساتھ ملا ہوا ہے ۔ چنانچہ ساٹھ کی دہائی سے قبل احمد علی (میرا کمرہ)، منٹو (پھندنے، ٹوبہ ٹیک سنگھ)، عزیز احمد(مدن سینا اور صدیاں)، اختراورینوی(کچلیاں اور بال جبرئیل)، کرشن چندر (غالیچہ، سر رئیلی تصویر)، ممتاز شیریں (میگھ ملہار) نے متعدد زندہ اور علامتی افسانے لکھ کر یہ ثابت کر دیا تھا کہ حقیقت کی تہہ در تہہ کیفیتوں کو پیش کرنے کے لیے علامت ایک موثر وسیلہ ہے۔ [97]

یہ بات طے ہے کہ جن افسانہ نگاروں نے تقسیم سے قبل علامتی طرز کے افسانے لکھے ،ان پر مغربی تحریکوں اور افسانوں کا براہ راست اثر پڑا تھا۔لیکن ترقی پسند تحریک کا اثر اتنا زیادہ تھا کہ علامتی افسانہ پھل پھول نہ سکا۔اتنا ضرور ہے کہ اس طرح ہمارے ہاں علامتی افسانہ متعارف ہو گیا۔ یورپ میں صنعتی ترقی کے ساتھ ہی ادب اور بالخصوص مصوری میں بعض تحریکوں کا آغاز ہوا جو کہ نیچرلزم اور ریشنلزم کے خلاف تھیں اور انفرادیت کے رجحان کی حامل تھیں ۔ ان میں دادا ازم، سرریلزم ،سمبولزم اور ایکسپریشن ازم خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

فرانس میں سمبولزم(Symbolism) کے تحت تو تمام باتیں ٹھوس اور واضح انداز میں کہی جاتی تھیں لیکن علامت نگاروں نے اپنے مافی الضمیر کو مختصر الفاظ میں اور اشارے کنائے میں بیان کرنا شروع کیا ۔فرانس میں ایک باقاعدہ تحریک کی صورت میں اس کی ابتدا بادلیئر Baudelaier ہے جو ایڈگر ایلن پو کے زیر اثر فرانس میں شروع ہوئی ۔

انیسویں صدی کے امریکا میں نو دولتی ذہن کی فنی و جمالیاتی اقدار سے بے تعلقی اور ان کی سخت گیر پیورٹن اخلاقیات نے ایڈگر ایلن پو کے نظریات کی تشکیل کی ۔ اس نے فن کو اخلاقیات اور صداقت سے جدا کر کے اسے خالصتاً جمالیاتی زاویہ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ ایڈگر ایلن پو کے نظریات کے زیر اثر فرانس میں علامتیت (Symbolism) کی تحریک شروع ہوئی ۔[98]

یورپی ادباء نے اپنی علامتیں زیادہ تر یونانی دیو مالاؤں سے حاصل کی ہیں مگر نجی علامتیں بھی وضع کی گئیں۔ ہرمن میل ویل کے شہرہ آفاق ناول ''موبی ڈک'' (Moby Dick) کو دنیا کا پہلا علامتی ناول

کہا جاتا ہے۔

فرانسیسی ادب میں علامت پسندی کی تحریک شروع ہونے سے قبل امریکا میں ہرمن
میل ویل نے 1851ء میں دنیا کا پہلا علامتی ناول "موبی ڈک" لکھا۔ جس کی
وجہ سے میل ویل کو دنیا کے افسانوی ادب میں رمزیت کا پیشرو قرار دیا گیا۔[99]

اردو ادب میں داستانوں اور ہندی اساطیر سے بھی علامتیں حاصل کی گئیں اور نجی علامتیں بھی وضع
کی گئیں۔ یہ رویہ ساٹھ اور ستر کی دہائی میں اگر چہ زیادہ ہے۔علی حیدر ملک نے اردو ادب کے حوالے سے
علامت نگاری کے تین اہم پہلو بیان کیے ہیں۔

اول طریقہ تو یہی ہے کہ آسمانی صحائف، اساطیر،لوک کہانیوں ،حکایتوں اور قدیم
داستانوں کے بعض کرداروں کو ہم عصر ماحول میں نئی زندگی عطا کی گئی یا ان کے
بعض واقعات کو اپنے زمانے سے Relate کیا گیا۔ آسمانی صحائف مین قرآن و
انجیل سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا ۔اساطیر کے سلسلے میں یونانی اور ہندو
دیومالاؤں سے اخذ و انتخاب ہوا۔ حکایتوں اور قدیم داستانوں کے ضمن میں عربی و
فارسی حکایتیں نیز طلسم ہوشربا، الف لیلہ، قصہ چہار درویش اور دیگر داستانیں
خصوصی توجہ کا مرکز رہیں۔ بعض اوقات تاریخی شخصیتوں کو بھی علامت کے طور پر
پیش کیا گیا جن میں گوتم بدھ کی شخصیت سب سے زیادہ محبوب ومقبول رہی۔[100]

سرریلزم (Surrealism) کی تحریک بھی نیچرل ازم کی ظاہر پرستی کے خلاف تھی اور ظاہری
حقیقت کے پیچھے اصل حقیقت کو تلاش کرنے پر آمادہ کرتی تھی ۔ اردو ادب نے بھی اس سے اثر قبول کیا۔
شعور کی رو کا سلسلہ اس تحریک سے جاملتا ہے۔

خالص نفسیاتی از خود فکر جس کا اظہار زبانی ہو یا تحریری، کسی بھی طریقے سے ہو، اس
پر عقل یا شعور کا کنٹرول نہ ہو۔[101]

یہ تحریک بنیادی طور پر فرائڈ کی تھیوری پر قائم ہے ۔ لاشعور پر غیر ضروری انحصار نے اس تحریک کو
لایعنیت میں تبدیل کر دیا ۔اردو افسانے پر اس تحریک کا اثر یہ پڑا کہ اس سے تجرید نگاری کو تقویت ملی ۔

تجریدیت یعنی Abstractism دراصل مصوری کی اصطلاح ہے اور فن کی معراج سمجھی جاتی ہے۔

ہمارے افسانے پر ایک اثر تمثیل کا بھی ہے۔تمثیل کی ایک مثال تو نذیر احمد دہلوی کے کرداروں کی ہے مگر افسانہ جوں جوں آگے بڑھتا گیا،تمثیلی انداز میں ارتقا پیدا ہوا۔ اسی لیے بعض افسانوں میں تمثیل اور استعارے کو جدا کرنا مشکل ہوجاتا ہے۔ پھر وجودیت کے فلسفے کے بھی افسانے پر اثرات پڑے۔ اس طبقے کی بنیاد کرگ گارڈ Kierkguard نے رکھی جس نے فرد کی ذات کو زیادہ اہمیت دی۔ اس فلسفے کے ابتدائی نقوش ہیڈگر ،نطشے، رلکے اور کافکا کے ہاں موجود ہیں۔ تاہم ژاں پال سارتر (Jean Paul Sartre) جوفرانس میں اس فلسفے کا بانی تھا، اس نے بیسویں صدی میں اس فلسفے کو بہت ترویج دی۔

عالمی فلسفے پر سارتر کے وجودی نظریات کے گہرے اثرات ہیں۔[102]

اس مختصر سے جائزے سے ہمارے سامنے یہ بات آتی ہے کہ ہمارا افسانہ مغرب میں پیدا ہونے والی تمام تحریکات، رجحانات، اہم مفکرین اور فکشن نگاروں سے اثر قبول کرتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ اثرات ساٹھ کی دہائی تک ہی چلتے دکھائی دیتے ہیں۔اس کے بعد افسانہ خارجی اثرات کی وجہ سے رمزیت اور علامت کواختیار کرتا ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں اسلوب کے بہت سے تجربے رونما ہوتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی مدنظر رہنی چاہیے کہ اگر چہ اردو افسانے نے فن وفکر کے روایتی رویوں کے برعکس نیا اسلوب اختیار کیا مگر اس بغاوت کے باوجود روایت کا دامن نہ چھوڑا۔ بلکہ نئے تقاضوں سے ہم آہنگی کے لیے ممکنہ تبدیلیوں کے باوصف روایت کو بھی ساتھ لے کر چلا ہے۔ نئے افسانے نے عہد کے نئے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود روایت کا دامن نہیں چھوڑا۔اس میں روح عصر بھی ہے اور ماضی کا ورثہ بھی۔

> دیگر اصناف سخن کی طرح اس عہد کے افسانوں میں بھی اس عہد کی روح کی کم از کم ایک شبیہہ دھندلی سی صورت اختیار کیے ہوئے ضرور نظر آتی ہے اور دیکھنے والے کے پاس اگر دیدہ بینا ہوتو یہی شبیہہ نکھر کر اپنے عہد کے لوگوں کی سوچ اور ان کے احساسات، اشیاء سے متعلق ان کے رویوں،اور ان کی جذباتی ترجیحات کی جیتی جاگتی تصویر بن کر کلام بھی کرنے لگتی ہے۔[103]

اردو افسانے نے عہد جدید میں اپنے تقاضوں کو خوب نبھایا ہے۔ اس ضمن میں شہزاد منظر کہتے ہیں:

> ہوسکتا ہے میرا خیال غلط ہو لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خیال افروز افسانہ صرف جدید تکنیک اور جدید پیرائے میں ہی بہ آسانی لکھا جاسکتا ہے ۔ اس لیے کہ افسانے کا روایتی یعنی کنوینشنل پیرایہ اس کا متحمل ہی نہیں ہوسکتا۔ دوسرے لفظوں میں فکر انگیز مواد کنوینشنل پیرائے کے تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ شاید اسی لیے افسانے کے پیرایۂ اظہار میں انقلابی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔[104]

انتظار حسین اور انور سجاد 60ء سے قبل لکھنے کے میدان میں آچکے تھے اور دونوں کی کتب بھی طبع ہو چکی تھیں تاہم علامتی رنگ میں انور سجاد کے افسانوں کا مجموعہ ''استعارے'' 1970ء میں طبع ہوا۔ 1960ء کے بعد ہندوستان میں تو کئی جریدے ایسے تھے جنہوں نے علامتی ادب خصوصاً افسانے کو اپنی اشاعتوں میں شامل کر لیا تھا مگر پاکستان میں صورت حال قدرے مختلف تھی ۔ سہ ماہی ''فنون'' لاہور اس معاملے میں بڑا Selective تھا اور تادیر علامتی کہانی کو بہت کم جگہ ملی ۔اسی طرح سہ ماہی ''سیپ'' کراچی نے اگرچہ نئی کہانی کو رد نہیں کیا اور اشاعت میں کشادہ دلی کا ثبوت دیا مگر سہ ماہی ''اوراق'' لاہور ایک ایسا جریدہ تھا جس نے اپنے اوراق نئے ادب کے لیے مختص کر دیے تھے ۔نہ صرف افسانہ اور شاعری بلکہ ''سوال یہ ہے کہ'' کے تحت نئی بحثوں کو چھیڑا اور نئے ادب کی حوصلہ افزائی کی ۔ 1960ء کے بعد آنے والوں نے اسی جریدے کو اپنا ذریعہ بنایا۔ اسی طرح ان لوگوں کی کتب کی اشاعت بھی ایک وقفے سے آنا شروع ہوئیں۔ جدید افسانے کی کتاب ''تیسری ہجرت'' (اعجاز راہی) 1973ء میں طبع ہوئی ۔ ایک سال بعد 1974ء میں ''بے زار آدم کے بیٹے'' (رشید امجد) اور ایک سال بعد 1975ء میں ''بند مٹھی میں جگنو'' (منشا یاد) شائع ہوئیں۔

ابھی نئے افسانے کو نقادوں نے کوئی اہمیت نہ دی تھی مگر اس کی تیزی سے بڑھتی ہوئی مقبولیت، رسائل و جرائد کی طرف سے اہمیت، کتابوں کی ایک تواتر کے ساتھ اشاعت، بعض نقادوں کی طرف سے تحسین نے رفتہ رفتہ روایتی افسانے کے لکھنے والوں کو نئے افسانے کی مخالفت میں اکسانا شروع کر دیا۔ آغاز میں اسے طنزاً یا مزاحاً لیا گیا۔ کبھی اسے معمہ اور کبھی چیستان کا خطاب دیا گیا۔ اس پر لگائے جانے

والے الزامات میں عدم ابلاغ اور کہانی کی گم شدگی بہت اہم تھے۔ ایک حد تک یہ بات درست ہے کہ اس میدان میں بعض فیشن پرست لوگ بھی داخل ہو گئے تھے۔

> علامت نگاری میں جدید افسانہ نگاروں کی ناکامی کی اصل وجہ ان کا عجزِ اظہار و بیان ہے۔ نو آموز افسانہ نگاروں نے علامتی اور تجریدی افسانہ لکھنا بڑا آسان سمجھ لیا ہے لیکن یہ آسان نہیں۔۔۔ علامت نگاری میں مہارت نہ ہونے کے باعث جدید افسانہ نگار ابہام کا شکار ہو جاتا ہے اور اس طرح اس کا افسانہ ناقابلِ فہم معمہ بن جاتا ہے۔[105]

> زیادہ تر علامت پسند افسانہ نگاروں کا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ وہ علامتی طرزِ اظہار کے شوق میں فنِ افسانہ نگاری کے بنیادی تقاضوں کو فراموش کر دیتے ہیں۔۔۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کے افسانے سے افسانویت ختم ہو جاتی ہے اور اپنے افسانوں کو زیادہ سے زیادہ مبہم، غیر واضح اور پراسرار بنانے کی کوشش میں ان کا افسانہ معمہ بن جاتا ہے۔[106]

نئے افسانے کے بڑھتے ہوئے سیلاب نے مخالفین کو سنجیدہ ہونے پر مجبور کر دیا۔ روایتی اسلوب کے تربیت یافتہ ادیب اور ایک حد تک قاری نے اسے تنقید کا نشانہ بنایا۔ مجموعی طور پر کیے جانے والے چند اعتراضات درج ذیل ملاحظہ ہوں:

1۔ نیا افسانہ تجرید کے اس قدر قریب چلا گیا ہے اور علامتیں اس قدر دبیز استعمال کی جانے لگیں کہ قاری کی سمجھ سے دور ہو گئیں۔ چنانچہ افسانے نے اپنا حلقہ اثر کم کر دیا ہے۔

2۔ افسانہ نگار ذات کے اندر قید ہو کر اپنی آواز کھو بیٹھا۔ چنانچہ اس کی آواز ایک بازگشت کی صورت اختیار کر گئی ہے۔

3۔ دور از کار اور بے معنی علامت سازی نے افسانے کو مبہم بنا دیا۔

4۔ علامت نگاری کو فیشن کے طور پر بعض ایسے لوگوں نے بھی اپنا لیا جو تخلیقی صلاحیت سے محروم ہیں۔

دوسری طرف ان اعتراضات کا جواب کچھ اس طرح دیا جاتا ہے:

1۔ نیا افسانہ عام قاری کے لیے نہیں ہے ۔ نئے افسانے کو ذہین قاری کی ضرورت ہے جو اسے نہیں ملا۔

2۔ نئے افسانے کو کوئی بڑا نقاد نہیں ملا جو اس کے نئے زاویے پڑھنے والوں کے سامنے لا سکتا۔

3۔ وقت بہت آگے نکل آیا ہے اور ہمارا قاری اب تک پریم چند یا 1940ء سے آگے نہیں بڑھا۔ اس کی تربیت جس ماحول میں ہوئی تھی، اب وہ بہت پیچھے رہ گیا ہے ۔ مگر قاری ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا۔

4۔ ہمارے نظام تعلیم کی فرسودہ روی نے ذہن جدید کی تربیت میں کوئی کردار ادا نہیں کیا چنانچہ افسانہ ذہن جدید سے محروم رہ گیا۔

دونوں طرف کی باتیں حتمی سچ نہیں ہیں۔ نہ نقاد کے الزامات کلی سچائی کے طور پر لے سکتے ہیں اور نہ افسانہ نگاروں کے استدلال کو۔ یہاں یہ بات بھی اہم ہے کہ افسانہ نگاروں کی طرف سے جو باتیں سامنے آئی ہیں وہ نیا افسانہ لکھنے والے تمام ادیبوں کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ تاہم اس بات کو آگے بڑھانے کے لیے ڈاکٹر جمیل جالبی کی نئے افسانے کے بارے میں رائے اور ڈاکٹر انور سدید کی طرف سے اس کے جواب پر نظر ڈالتے ہیں:

سہ ماہی ''اوراق'' لاہور میں مارچ اپریل 1984ء کے شمارے میں ''علامتی افسانہ...... ایک منفی رجحان'' کے عنوان سے ایک بحث کرائی گئی تھی جس میں ادب کی کئی نامور ادیبوں نے شرکت کی تھی ۔ اس بحث میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے سوال اٹھایا جس پر بحث میں شامل اصحاب نے جواب دیے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے کہا:

> (اسی اثنا میں) ہمارے ہاں ایک غیر معمولی واقعہ پیش آیا۔یعنی ملک کی ایک سول حکومت ختم ہوگئی اور مارشل لاء نافذ کر دیا گیا ۔ اظہار کی آزادی جو حقیقی جمہوریت کی اولین شرط ہے ہمارے معاشرے سے مفقود ہوگئی ۔ یہی وہ صورت حال تھی

جس سے نئی نسل کے افسانہ نگاروں کو حقیت پسند افسانہ نگاروں کے خلاف ردعمل کے اظہار کا موقع ہاتھ آیا۔

ردعمل نے دوصورتیں پیدا کیں کہ حقیقت پسندی کے بجائے علامت نگاری کو پیرایۂ اظہار بنایا اور دوسرا معاشرے کے مسائل کے اظہار کے بجائے عرفان ذات اور اس کے اظہار کو موضوع بنایا۔

یہی عرفان ذات آج جدید افسانے کا بھوت بن گیا ہے جس نے اردو افسانے کو ولدل میں پھنسا دیا ہے۔[107]

انتظار حسین نے کہا:

مجھے اب نہیں پہلے بھی کئی مرتبہ خیال آیا کہ میں اپنے دوست جمیل جالبی کی تنقیدی بصیرت سے فائدہ اٹھاؤں اور یہ پوچھوں کہ منفی رجحان کیا ہوتا ہے۔ یہ منفی عجب لفظ ہے۔سیاسی اور قومی معاملات میں برسر اقتدار لوگ بھی اسے بہت استعمال کرتے ہیں اور ترقی پسند حضرات بھی جب کسی کو سولی پر چڑھاتے ہیں اور یہی کہہ کر چڑھاتے ہیں کہ اس کا زندگی کے بارے میں منفی ردیہ ہے۔[108]

ڈاکٹر انور سدید نے اس بحث میں شریک ہو کر کہا:

اردو افسانے میں علامت کا استعمال اچانک شروع نہیں ہوا، بلکہ علامتی افسانے کا شانہ روایتی افسانے کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ چنانچہ ساٹھ کی دہائی سے قبل احمد علی (میرا کمرہ)، منٹو (پھندنے، ٹوبہ ٹیک سنگھ)، عزیز احمد (مدن سینا اور صدیاں)، اختر اورینوی (کچلیاں اور بال جبرئیل)، کرشن چندر (غالیچہ، سرریئلی تصویر)، ممتاز شیریں (میگھ ملہار) نے متعدد زندہ اور علامتی افسانے لکھ کر یہ ثابت کر دیا تھا کہ حقیقت کی تہہ در تہہ کیفیتوں کو پیش کرنے کے لیے علامت ایک موثر وسیلہ ہے۔[109]

اے خیام کا کہنا تھا:

نئی نسل اپنی ذمے داریوں سے واقف ہے۔ اپنا کام خوب انجام دے رہی ہے۔

اس سے متعلق کسی اندیشے میں مبتلا ہونے کی ضرورت نہیں۔[110]

آخر میں ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی رائے دیتے ہوئے بحث کو سمیٹا:

اردو کے علامتی افسانے کو محض نقالی قرار دینے کے بعد ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے ان چند وجوہ کی نشان دہی کی ہے مثلاً ایک یہ کہ اردو کا علامتی افسانہ ترقی پسند حقیقت نگاری سے انحراف کے عمل میں ظاہر ہوا۔ دوسری یہ جب مارشل لاء نافذ ہوا اور آزادی اظہار سلب ہوگئی تو ہمارے افسانہ نگاروں نے علامتی افسانوں کے ذریعے اظہار کا ایک بالواسطہ انداز اپنالیا۔ حیرت ہے کہ اتنی بڑی بڑی وجوہات کا اقرار کرنے کے باوجود وہ اسے مغرب کی نقالی بھی قرار دیتے ہیں۔[111]

دوسرا اعتراض یہ ہے کہ جدید علامتی افسانے میں ترسیل اور ابلاغ کا عمل ناقص ہے۔ مجھے اس بات سے بھی اتفاق نہیں ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے جدید افسانے نے نہایت نازک اور لطیف نفسی کیفیات اور معانی کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ دوسری طرف افسانہ خود کو حقیقت سے منقطع نہیں کرتا۔ تاہم وہ خود کو حقیقت کی محض بالائی سطح تک محدود بھی نہیں رکھتا۔[112]

ڈاکٹر جمیل جالبی سے ڈاکٹر وزیر آغا تک بحث آتے آتے ان تمام اعتراضات کا جواب مل گیا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے عالمانہ سطح پر سوال اٹھائے اور اسی سطح پر بحث آگے بڑھی۔ مگر عمومی طور پر یہ سوال بار بار اٹھایا جاتا رہا کہ نیا افسانہ ابلاغ کی صفت سے محروم ہے۔ شہزاد منظر نے نہایت سنجیدگی سے ان مسائل پر قلم اٹھایا ہے۔

فن کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس کی مبادیات سے واقف ہونا ضروری ہے۔ مثلاً کلاسیکی رقص سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس کی ''مدراؤں'' کو سمجھنا ضروری ہے۔ کلاسیکی موسیقی سے لطف اندوز ہونے کے لیے راگوں اور راگنیوں کو جاننا ضروری ہے۔ مصوری سے لطف اٹھانے کے لیے اس کے اسالیب اور رنگوں کی علامتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ادب سے لطف اٹھانے کے لیے بھی ذوق سلیم کی ضرورت ہے۔ ذوق سلیم کے بغیر پروست اور جوائس تو

کجا قرۃ العین حیدر اور راجندر سنگھ بیدی کو بھی سمجھنا آسان نہیں ہے۔[113]

شہزاد منظر مزید کہتے ہیں:

علامتی افسانے کے ابلاغ میں دشواری صرف اس لیے نہیں ہے کہ قاری ذہنی طور پر باشعور اور بیدار مغز نہیں ہے بلکہ سب سے بڑی دشواری اس لیے ہے کہ جدید افسانہ نگاروں میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو محض تقلید یا فیشن کے طور پر علامتی افسانے لکھ رہے ہیں۔ علامتی افسانے کو دو قسم کے لکھنے والوں سے نقصان پہنچ رہا ہے۔ ایک وہ نئے افسانہ نگار جن کا مطالعہ نہایت محدود اور ناقص ہے اور جو علامت نگاری کی ابجد سے بھی واقف نہیں اور جو علامتی افسانے کے نام سے اناپ شناپ لکھ رہے ہیں۔ دوسرے وہ پرانے افسانے نگار جو روایتی طرز کے افسانے لکھتے رہے ہیں۔جن کی عمر کا بڑا حصہ بیانیہ اور وضاحتی طرز کے افسانے لکھنے میں صرف ہو چکا ہے لیکن انہوں نے تقلید میں علامتی افسانہ لکھنا شروع کر دیا ہے۔ ان دونوں قسم کے افسانہ نگاروں کا اصل ذات کا اظہار نہیں صرف شہرت کی طلب ہے۔[114]

اسی بات کو قدرے مختلف انداز میں ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان یوں کہتی ہیں:

ہر علامت اپنی جگہ مخصوص خیال اور پس منظر ،مفہوم و معنی رکھتی ہے۔ یہ معنی اور یہ خیال ہر جگہ موجود رہتے ہیں۔ ایک ہی علامت کو مختلف جگہوں پر پس منظر ،معنی لے کر نہیں آنا چاہیے ورنہ اظہار کا عیب پیدا ہونے کا اندیشہ ہے جیسا کہ ہمیں جدید افسانوں میں نظر آتا ہے۔جن میں سے بیشتر محض اس لیے ابہام کا شکار ہو جاتے ہیں کہ ان کے خالق خود علامت کے صحیح مفہوم کو نہیں سمجھ پاتے۔[115]

یہ بات کلیتاً غلط نہیں ۔بہت سے ایسے لکھنے والے جو افسانے کے آدمی نہیں، انہوں نے علامتی افسانے لکھنے کی کوشش کی اور نتیجتاً افسانے پر عیب بن گئے ۔ترقی پسند تحریک کے ساتھ بھی یہی ہوا تھا اور ہر تحریک کے ساتھ یہی ہوتا ہے کہ اگر دس کمٹڈ لوگ ہیں تو دس شوقیہ طور پر شامل ہو جاتے ہیں جس کے نتیجے میں تحریک پر حرف آنے لگتا ہے۔ اگر چالیس سال پرانے رسائل اٹھا کر دیکھیں تو ایک جم غفیر نظر

آ ئے گا مگر چونکہ وہ بنیادی طور پر افسانہ نویس نہ تھے چنانچہ رفتہ رفتہ پیش منظر سے ہٹتے چلے گئے اور جو اب تک لکھ رہے ہیں وہ اپنا مقام پا چکے ہیں اور حرف گیریوں/نکتہ چینی سے آزاد ہیں۔

علامتی کہانی نے زندگی کے چالیس سال پورے کیے ہیں ۔ان چالیس سالوں میں اس پر طرح طرح کے الزام عائد کیے جاتے رہے ۔ ان میں سے ابہام اور ابلاغ کے بعد کہانی کے کھو جانے کی بات بہت زیادہ ہے۔ اگر چہ یہ متنازع فیہ مسئلہ ہے کہ کہانی خود کیا ہے اور افسانے میں کیسے وارد ہوتی ہے؟ اس ضمن میں شہزاد منظر کی درج ذیل آرا اس مسئلے کے حل میں معاون ہیں:

> افسانہ کسی بھی انداز اور اسلوب میں لکھا جا سکتا ہے ۔ بنیادی شرط افسانے کا افسانہ ہونا یعنی افسانویت ہے۔لیکن دنیا کی مختلف زبانوں میں افسانے کے کلاسیکی اصول سے ہٹ کر ایسے افسانے بھی لکھے گئے ہیں جن میں روایتی مفہوم میں افسانویت موجود نہیں ہے ۔ مثلاً کرشن چندر کے افسانے ''گرجن کی ایک شام'' دو فرلانگ لمبی سڑک''،'' جہلم میں ناؤ پر''' اور ''بالکونی'' ان افسانوں میں روایتی مفہوم میں نہ باقاعدہ کہانی ہے اور نہ پلاٹ، اس کے باوجود یہ کامیاب افسانے تسلیم کیے گئے ہیں۔ ہم جب افسانے میں افسانویت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد پلاٹ پر مبنی افسانویت نہیں ہے۔ افسانے کی تعریف کے ساتھ اردو میں افسانویت کا مفہوم بھی بدلتا رہتا ہے۔ افسانے کی بنت اور تکنیک میں اتنی تبدیلیاں آچکی ہیں کہ اب افسانویت بھی احساس کا نام ہو کر رہ گئی ہے۔ دنیا کی مختلف زبانوں میں پلاٹ کے بغیر بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں جن میں افسانویت کھل کر سامنے نہیں آتی۔ البتہ زیریں لہر کے طور پر موجود رہتی ہے ۔ اسی لیے جب میں افسانے کے اصل جوہر کا ذکر کرتا ہوں تو اس سے مراد افسانویت ہی ہے۔خواہ یہ بالائی سطح پر نظر آئے یا زیریں لہر کے طور پر۔لیکن اس کا وجود ضروری ہے ۔[116]

شہزاد منظر نے افسانویت جسے عام طور پر کہانی پن کہا جاتا ہے ، کی بلیغ وضاحت کی ہے اگر چہ فیشن پرست علامت نگاروں نے اپنے تحفظ میں Anti story کا لفظ استعمال کر کے اپنے آپ کو منوانے کی کوشش کی ہے ۔ تاہم Anti Story مغرب کی ایک ایسی تحریک ہے جس کا مقصد ہرگز یہ نہیں کہ افسانے میں کہانی

موجود ہی نہ ہو بلکہ یہ ہے کہ افسانویت غیرضروری طور پر زیادہ نہ ہو۔ اسی لیے شہزاد منظر بعض نئے افسانہ نگاروں پر تنقید کرتے ہوئے کہتے ہیں:

جدید افسانہ نگاروں نے تہیہ کر رکھا ہے کہ افسانہ خواہ کوئی بھی صورت اختیار کرے لیکن روایتی افسانہ نہ بنے۔چنانچہ انہوں نے مغرب کی تقلید میں اینٹی سٹوری(Anti-story) کی اصطلاح استعمال کرنا شروع کر دی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ جدید افسانہ نگاروں نے افسانہ نگاری کے فارم کو مسخ کرنے کے لیے ایک نظریاتی جواز تلاش کر لیا ہے۔[117]

سید حسن عسکری اس مسئلے کے ضمن میں کہتے ہیں:

افسانے اور کہانی کا تعلق بہت ہی لچکدار واقع ہوا ہے۔بعض دفعہ ٹھیٹ کہانی کو افسانہ کہتے ہیں اور بعض دفعہ کہانی کا عنصر افسانے میں سے بالکل ہی غائب ہو جاتا ہے۔ یہ میدان اتنا وسیع ہے کہ افسانہ نگار کو تجربے کی پوری آزادی حاصل ہے ۔ افسانہ نگار پر وہ پابندیاں عائد نہیں ہوتیں جو دوسری قسم کے لکھنے والوں پر عائد ہوتی ہیں اور میرے خیال میں یہ آزادی ہی اس صنف کی جان ہے۔[118]

1960ء کے بعد کے افسانے کو انہی دو الزامات کا خاص طور پر نشانہ بنایا گیا۔یعنی ایک اس سے ابلاغ نہیں ہوتا، دوسرے اس کا کہانی پن ختم ہو گیا ہے ۔ ان دونوں پر تفصیلی بات ہم اوپر کر چکے ہیں۔ بحث کو سمیٹتے ہوئے رشید امجد کی دو آرا دیکھتے ہیں جن میں انہوں نے ان دونوں اعتراضات کے جواب دیے ہیں:

کہانی افسانے سے کبھی الگ ہو ہی نہیں سکتی ۔کبھی افسانے کی بنیاد وقوعہ سے اور نئے افسانوں میں وقوعہ سے بلند خیال کی سطح پیش کی جا رہی ہے ۔۔۔ اور یہ سطح یا پہلو پرانے افسانہ نگاروں کی نظروں سے اوجھل تھا۔[119]

دوسرے اعتراض کے جواب میں ڈاکٹر رشید امجد کہتے ہیں:

دریا کی روانی ان چھوٹی چھوٹی ندیوں اور نالوں سے قائم ہے جو اس میں داخل

> ہوتے رہتے ہیں۔ اسی طرح زبانیں اور ان کے ادب بھی نئے علوم۔۔۔ نئے رویوں سے ہم آہنگ رہتے ہیں۔۔۔ بیسویں صدی نئے علوم اور نئے رویوں کی صدی ہے۔ ہمارے افسانے بھی ان کا اثر قبول کیا ہے اور کرنا چاہیے تھا۔[120]

قیام پاکستان کے بعد اردو افسانے میں جو نئے رجحانات پیدا ہوئے تھے ان کے ارتقائی سفر کو مدنظر رکھتے ہوئے ہمارے سامنے یہ بات آتی ہے کہ اردو کا نیا افسانہ بڑی تیزی سے مقبول ہوا اور کئی تجربات سے گزرا۔ اس پر مثبت اور منفی کئی طرح کے اثرات پڑے۔70ء کی دہائی کے بعد اگرچہ اس تواتر اور تسلسل سے نئے نام، نئے افسانے کا حصہ نہیں بنتے۔ مگر 60ء اور 70ء کی دہائی کے نمایاں افسانہ نگار اب بھی موجود ہیں اور اپنی کاوشیں جاری رکھے ہوئے ہیں ۔80ء کی دہائی تک تو یہ سفر تیزی سے جاری تھا۔ اب اس صدی کے اختتام تک جو نئی نسل سامنے آئی ہے اس کے لیے ایک مضبوط روایت بن چکی ہے۔ گزشتہ علامتی افسانے نے یہ فائدہ پہنچایا ہے کہ اب فکشن کی نئی نسل کے لیے پہلے سے دبازت اور فصاحت موجود ہے۔ چنانچہ اب جو افسانہ لکھا جا رہا ہے اس میں علامت اور استعارے کے سبھی رنگ موجود ہیں۔ قاری کی تربیت ہو چکی ہے اور اب ابلاغ کا بھی کوئی مسئلہ باقی نہیں رہا۔ ترقی پسند تحریک اور اس سے پہلے بے شمار لکھنے والے تھے لیکن زندہ وہی ہیں جو وقت کی چھلنی سے گزر کر نیا وجود قائم رکھ سکے۔ نئے افسانہ نگار بھی وقت کی چھلنی سے گزر رہے ہیں اور زندہ وہی رہیں گے جن میں اپنا وجود قائم رکھنے کی استطاعت ہوگی۔

ہ۔ چند اہم جدید افسانہ نگاروں کی تکنیک اور اسلوب کا مطالعہ:

اردو ادب ہو یا کوئی اور، جب بھی کوئی ایسی تحریک چلتی ہے جس میں لوگوں کے لیے نیا پن اور کشش ہو تو وہ صاحبانِ فن کے ساتھ ایسے دوسرے لوگوں کو بھی اپنی طرف کھینچتی ہے جن کا اس شعبے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہی کچھ ترقی پسند تحریک کے ساتھ بھی ہوا اور علامتی ادبی تحریک کے ساتھ بھی۔

جب علامتی افسانے کی بات چلی تو اس تحریک میں وہ لوگ بھی شامل ہو گئے جن کا افسانے سے کوئی تعلق نہ تھا اور علامت کی ابجد سے بھی ناواقف تھے۔

> علامتی افسانے کو دو قسم کے افسانہ نگاروں کے نقصان پہنچ رہا ہے۔ ایک وہ نئے افسانہ نگار جن کا مطالعہ نہایت محدود اور ناقص ہے اور جو علامت نگاری کی ابجد سے بھی واقف نہیں اور جو علامتی افسانے کے نام پر اناپ شناپ لکھ رہے ہیں۔ دوسرے وہ پرانے افسانہ نگار جو روایتی طرز کے افسانے لکھتے رہے ہیں۔۔۔لیکن انہوں نے تقلید میں علامتی افسانہ لکھنا شروع کر دیا ہے۔ ان دونوں قسم کے افسانہ نگاروں کا اصل مقصد ذات کا اظہار نہیں، صرف شہرت کی طلب ہے۔[121]

لیکن یہ بھی درست ہے کہ ایسے عناصر رفتہ رفتہ الگ ہوتے رہے ہیں اور بالآخر وہی ادیب دکھائی دیتے ہیں جن کی ادب کے ساتھ وابستگی سنجیدہ تھی۔ آج سے چالیس سال پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں تو بے شمار لوگ علامتی افسانہ لکھنے میں مصروف تھے۔ مگر آج وہ صورت نہیں۔ انگلیوں پر گنے جانے والے نام رہ گئے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ وقت اس فہرست کو مزید کم کر دے۔ گزشتہ چالیس سالوں میں بعض نام پوری پہچان کے ساتھ سامنے آ چکے ہیں۔ بعض اعتبار کی اس منزل سے گزر رہے ہیں اور بعض ابھی یہاں تک بھی نہیں پہنچے۔ تاہم ان کہانی کاروں کا ذکر خصوصیت کے زمرے میں آ چکا ہے جنھوں نے علامتی کہانی میں تجربات کی ایک دنیا آباد کی ہے جس سے ان کا افسانہ قابلِ ذکر ہوا۔

i۔ انتظار حسین

انتظار حسین اردو افسانے کا ایک ایسا نام ہے جس نے نت نئے تجربات کے سبب اردو افسانے کو

نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ اعتبار بھی دیا۔ اُنھوں نے علامت، استعارے اور لوک اساطیر سے اپنی بات کو بھرپور انداز میں بیان کیا۔ جوگندر پال نے نئی تکنیک کے بارے میں کہا ہے:

> حیات کے بدلتے ہوئے معنی کی بہتر ادائیگی کے لیے نئی اور بہتر تکنیک ایک ناگزیر ادبی ضرورت ہے۔ شرط یہ ہے کہ ان کی بدولت ہمارے نئے مسائل کا ایک فطری اور نیا اظہار ہو۔[122]

انتظار حسین نے اس نئی تکنیک سے بہترین اظہار کی نئی ضرورتوں کو بقدر احسن پُورا کیا ہے۔ انتظار حسین نے 1948ء میں لکھنا شروع کیا۔ یہ زمانہ تشکیل پاکستان جیسے بڑے واقعے کے بعد فسادات کے ایک بڑے سانحے سے گزر رہا تھا۔ انتظار حسین نے بھی دیگر افسانہ نگاروں کی طرح فسادات اور ہجرت کے موضوع کو اپنایا۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس شدت میں کمی آتی گئی۔ کوئی خال خال افسانہ نگار ہی اس موضوع پر لکھتا دکھائی دیتا۔ مگر ہجرت کا کرب اور بچھڑنے والوں کا دکھ کچھ اس طرح آنکھوں کے منظر نامے سے دل کی پہنائیوں میں اتر گیا کہ انتظار حسین کی پہچان بن گیا۔ کھو جانے والی تہذیب کے نقوش کی تلاش اور لا حاصلی کا پیمانہ جبر انتظار حسین کے ہاں اس تواتر کے ساتھ آیا کہ یوں محسوس ہونے لگتا کہ جیسے وہ بند گلی میں پہنچ گئے ہوں۔ پھر پے در پے سیاسی، سماجی، معاشی اور ثقافتی طوائف الملوکی نے انہیں گھیر لیا۔ پہلے سماج ٹوٹا پھر سماج اور فرد کا رشتہ ٹوٹا اور آخر میں فرد بھی فرد فرد ہو گیا اور بات یہاں نہیں رُکتی۔ جب کبھی سماج اور فرد کا رشتہ ٹوٹتا ہے تو پھر روایات، تہذیب، روحانیت اور فرد کے درمیان رشتے بھی ٹوٹ جاتے ہیں۔ آدمی اکیلا رہ جاتا ہے اور پھر اپنا تشخص بھی کھو دیتا ہے، اعتقاد، اعتماد اور اعتبار بھی۔ زوال آمادہ سماج کے فرد کے ساتھ یہی کچھ ہوتا ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ "مشکوک لوگ" اسی بے اعتمادی اور شک کے باطن سے جنم لیتا ہے۔

انتظار حسین نے اس صورتحال کی پیشکش میں تخلیقی رچاؤ سے کام لیا ہے۔ ان کے اکثر افسانوں کی فضا میں ایک آزردگی چھائی ہوئی ہے اور یہی آزردگی ان سے بڑا افسانہ لکھواتی ہے۔ انتظار حسین کے اس رنگ کے بارے میں نذیر احمد کہتے ہیں "انتظار حسین کا الم انگیز لب و لہجہ اس کے افسانوں میں بکھری بڑی چھوٹی چھوٹی تصویروں، مختصر فقرات سے بھی مترشح ہے۔"[123]

ان کے اکثر افسانوں میں ماحول، واقعیت، کردار اور یہاں تک کہ فضا کے ساتھ ان کی جذباتی وابستگی ان کے افسانوں میں ایک المیاتی صورتحال پیدا کرتی ہے۔ اگرچہ جذباتی وابستگی کے موضوعات جنس اور محبت ان کے ہاں کم کم ہیں لیکن ان مرقعوں میں بھی ان کی انفرادیت ، یکتا اسلوب اور تکنیکی وفنی ندرت کمال پر ہے۔

انتظار حسین کے افسانو ں کا مجموعہ "آخری آدمی" بلاشبہ ان کے فن کا نمائندہ مجموعہ ہے۔ اس مجموعے کے افسانوں میں جو فوق الفطرت اور داستان آمیز فضا ملتی ہے، وہ ان کے اس مجموعے کے قبل کے افسانوں میں بھی موجود ہے۔ جیسے" کنکری" اور " گلی کوچے"کے افسانوں میں جہاں ان کے افسانوں کا انداز روحانیت کی نیابت میں تھا۔مگر اس مجموعے کے افسانے تکنیک، اسلوب، رویے، علامت اور اساطیر کے استعمال میں پہلوں سے جداگانہ ہیں۔ یہ افسانے اساطیری اور تجریدی انداز میں اس حد تک ڈوبے ہوئے ہیں کہ ان میں خوابناک سی فضا چھائی محسوس ہوتی ہے۔ وہ خوابناک فضا جس کے لیے افسانہ نگار کو کسی منطقی تسلسل اور استدلال کی ضرورت نہیں ہوتی۔سجاد باقر رضوی کہتے ہیں:

> یہ افسانے بھی منطق کی زنجیروں سے آزاد ہیں لیکن خوابوں کی اپنی منطق ہوتی ہے جو خواب دیکھنے والے کے کردار کے حوالے سے بامعنی بنتی ہے۔ اس طرح انتظار حسین کی کہانیاں جو غیر منطقی اور غیر منطقی واقعات سے پُر ہیں اس کے اپنی وژن کے حوالے سے اپنی معنویت کا ابلاغ کرتی ہیں۔[124]

اردو افسانے میں انتظار حسین ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں کہ ان کے ہاں سماج اور فرد کے اخلاقی اور روحانی تنزل کی کہانی مختلف زاویوں اور نقطہ ہائے نظر کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ وہ اپنی کہانی کو ہمہ جہت بنانے کے لئے کبھی علامت،کبھی استعارے،کبھی تحریر اور کبھی اساطیر کا سہارا لیتے ہیں۔

> ان کے افسانوں میں انکشاف حقیقت یک تہی نہیں ہے ان کے یہاں انسان کے وجود کی مختلف تہیں منکشف ہوتی ہیں اور محض اس طرح مکمل شعور ذات ممکن ہے۔
> روحانی زوال کی ایک نشانی یہ بھی ہے۔[125]
>
> اخلاقی اقدار سے منحرف معاشرے اور افراد نے اس پر گہرے افسوس اور خوف کے

> اثرات مرتب کئے ہیں۔ اسی خوف اور افسوس کو پیدا کرنے والی المناک صورت حال کا اظہار اور ابلاغ انتظار حسین نے علامتی پیرائے میں کیا ہے۔ اسلوب کو داستان کی زبان کے مطابق ڈھالا ہے۔ ماضی کو حال کی تفہیم کے لئے پس منظر بنایا ہے۔(''میں افسانہ کیا لکھتا ہوں، کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں اور آتشِ رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں...... حال کوئی بیر بہوٹی قسم کی شے تو ہے نہیں جسے چٹکی سے پکڑ کر ہتھیلی پر رکھ لیا جائے''۔[126]

نذیر احمد کے مطابق

> وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے اور بعض افسانوں میں شعور کی رو کے زیرِ اثر رواج پانے والی افسانوی تکنیک اور تلمیحی اسلوب کو برتا ہے۔ اقدار کا زوال اور ہوس کاری کی فراوانی ہمارے معاشرے کی نمایاں خصوصیات ہیں۔[127]

زوال پذیر معاشروں میں فرد کی روحانی اور اخلاقی جدوجہد ثمر بار نہیں ہوتی بلکہ شعوری اور لاشعوری سطح پر ان کوششوں کے نتیجے میں خود اپنی ذات اور شخصیت کا شیرازہ بکھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس دوران فرد احساسات و کیفیات کے جس جہنم سے گزرتا ہے اس کا خوبصورت اظہار انتظار حسین نے اپنے مخصوص اسلوب اور تکنیک میں کیا ہے۔ "زرد کتا" اور " آخری آدمی" اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ " آخری آدمی" کا الیاسب جب قلب ماہئیت کرنے سے قبل (جو اس بستی کا آخری آدمی ہے) جدوجہد کرتا ہے تو یہی اس افسانے کا مرکزی نقطہ اور موضوع ہے۔ اصلاً یہ ایک کردار ہے مگر اس میں پوری سماجی زندگی سمٹ آئی ہے۔

انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں علامتی اظہار کے لئے جو اسلوب اور تکنیک استعمال کی ہے وہاں فرد پورے سماج کی علامت بن جاتا ہے۔ وہ اس کے لئے سماجی شعور اور لوک ریت سے علامتی نظام وضع کرتے ہیں۔ کبھی وہ داستانوں کی علامتوں، صوفیائے کرام کے ملفوظات، مذہبی اساطیر یہاں تک کہ عہد نامہ عتیق سے بھی اپنے اظہار کی تکملیت کے لئے علامتیں لاتے ہیں۔ اگر انتظار حسین کی علامت

سازی اور علامتوں کے استعمال کا جمال دیکھنا ہو تو وہ "آخری آدمی "میں نمایاں نظر آتا ہے۔ اصلاً یہ ان لوگوں کا قصہ ہے جو منع کرنے کے باوجود سبت کے دن مچھلیاں پکڑتے ہیں۔ ان کے اس کردار سے نہ صرف حرص و ہوس کے جذبے کو تسکین ملتی ہے بلکہ ان میں منتقم منفی جذبے کی بھی آبیاری ہوتی ہے، جو ان میں پیدا ہو چکے ہیں جو رفتہ رفتہ فرد کو آدمیت کے مقام سے بہت نیچے لے جانے کا سبب بنتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ قلب ماہئیت پر مجبور ہو کر بندر بن جاتے ہیں۔ اگر چہ الیا سب خود کو ان آلودگیوں اور آلائشوں سے بچانے کی کوشش کرتا ہے مگر خُدا کی نافرمانی

> سمندر سے فاصلے پر ایک گڑھا کھودا اور نالی کھود کر اسے سمندر سے ملا دیا اور سبت کے دن مچھلیاں سطح آب پر آئیں، تو تیرتی ہوئی نالی کی راہ گڑھے میں نکل گئیں اور سبت کے دوسرے دن الیاسب نے اس گڑھے سے بہت سی مچھلیاں پکڑیں ---- الیاسب کے تین لفظوں کی قدر جاتی رہی کہ اب وہ اس کے اور اس کے ہم جنسوں کے درمیان رشتہ نہیں رہے تھے اور اس کا اس نے افسوس کیا۔ الیاسب نے افسوس کیا اپنے ہم جنسوں پر اپنے آپ پر اور لفظ پر۔ افسوس ہے ان پر بوجہ اس کے کہ وہ لفظ سے محروم ہو گئے افسوس ہے مجھ پر بوجہ اس کے کہ لفظ میرے ہاتھوں میں خالی برتن کی مثال رہ گیا اور سوچو تو آج بڑے افسوس کا دن ہے کہ آج لفظ مر گیا۔'' (آخری آدمی) [128]

سجاد باقر رضوی "آخری آدمی" کے دیباچے میں کہتے ہیں:

> پس لالچ اور مکر داخلی طور پر اور لفظوں کی موت خارجی سطح پر روحانی زوال اور معاشرتی شکست کی نشانی ہے اور انتظار حسین کے نزدیک ان دونوں کا مطلب ایک ہی ہے۔[129]

اس افسانے کا خوبصورت پہلو یہ ہے کہ اس میں خدا کو دھوکا دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگر چہ وہ سبت کے دن مچھلیاں نہیں پکڑتا مگر وہ فریب کاری کی ایک کوشش کے ساتھ سبت کے دن مچھلیاں پکڑنے کی ترکیبیں کرتا ہے۔ جس کے سبب الیاسب انسانی سطح سے گر کر بندروں کی حیوانی گہرائی میں جا گرتا ہے۔ اصلاً آخری آدمی کی ہوس کاری ہی لفظ کی موت کا سبب ہے۔ "آخری آدمی"میں انسان بندر بن

جاتا ہے۔ اور "زرد کتا" میں نفس امارہ لومڑی کی شکل میں آدمی کی ذات سے باہر آتا ہے اور دبانے اور کچلنے سے مزید موٹا ہوجاتا ہے۔ زرد کتا انسانی نفس کی خارجی صورت ہے۔ اگر "آخری آدمی" مکر کی ایک صورت ہے تو "زرد کتا" انسانی نفس امارہ کا وہ پرتو ہے جو آدمیت کا لباس کھو دیتا ہے اور اس گمشدگی کا باعث بنتا ہے۔ "آخری آدمی" میں انتظار حسین نے عہد نامہ عتیق سے استفادہ کیا ہے اور عصر حاضر کی کہانی مذہبی اساطیر اور تلمیحات کے سہارے بیان کی ہے۔ جبکہ "زرد کتا" میں بزرگان دین کے ملفوظات اور فکر سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔

> میں یہ سن کر عرض پرداز ہوا۔ یا شیخ "زرد کتا" کیا ہے؟ زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا، یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا، یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا، یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا پستی علم کا فقدان ہے میں ملتجی ہوا، یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا دانش مندوں کی بہتات۔ (زرد کتا)[130]

درج بالا اقتباس انتظار حسین کے فنی محاکے کی مضبوط دلیل ہے۔ انھوں نے علامتوں کے انتخاب کے ساتھ گفتگو کا انداز بھی وہی رکھا ہے جو قدیم ادوار میں علم کے حصول کا ایک خوبصورت اسلوب تھا۔ انتظار حسین نے کرداروں کے انتخاب میں ہی نفاست کا ثبوت نہیں دیا بلکہ اپنے عہد کے کمپلیکس مسائل پر تطبیق کے لئے زبان اور فضا بھی اوریجنل پیش کی ہے۔ انتظار حسین کے اس پہلو پر ڈاکٹر عمر میمن کہتے ہیں: -

> انتظار حسین کی تخلیقی دنیا اپنی تمام تر قوت نمو اس دھارے سے لاتی ہے جو روایت کی کوکھ سے بہتا ہے، اور یہ روایت بذاتِ خود مختلف اجزائے ترکیبی کا مجموعہ ہے۔ یہ مختلف اجزائے ترکیبی یعنی یادیں، خواب، گزرے بسرے انبیاء کے قصے، دیو مالا، توہمات، ایک پوری قوم کے اجتماعی مزاج، اس کے کردار اور شخصیت کی نشاندہی کرتے ہیں۔[131]

انتظار حسین لوک اوہام سے اپنی علامتوں کو تشکیل دیتے ہیں اور ان تلمیحات کو سامنے لاتے ہیں

جو کسی نہ کسی طرح اس خطے کے لوگوں کے تجربات میں آچکی ہیں۔ مثلاً قلب ماہیت کرتے انسان، داستانوں کے ذریعے ہمارے تجربے کا حصہ ہیں۔ کبوتر کی بزرگی، سفید اور سبز پوش بزرگ، بڑ کے درخت پر ٹیڑھی آنکھوں والے جن بچے، الٹے پیروں والی بلا، یہ سب کچھ زوال آمادہ تہذیب کے وہ کردار ہیں جو انسانوں کی جگہ لے لیتے ہیں۔ انتظار حسین کی کہانیوں میں داستانوں کے طلسماتی آہنگ کو خوبصورت پیرایہ ملا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی، انتظار حسین کے متعلق کہتے ہیں:

> 'شہر افسوس' کی کہانیاں ایک طویل استعارے میں جنم لیتی ہیں ان میں معنوی تواتر بھی ہے، موضوعی تسلسل بھی اور علامتی رابطہ بھی۔ الگ الگ عنوانات کے تحت لکھی جانے والی ان کہانیوں کا تہذیبی پس منظر اور موجودہ لینڈ سکیپ ہی مماثل نہیں، بلکہ کردار، فضا، آغاز اور انجام بھی یکتائی پر استدلال کرتا ہے۔ ان تمام افسانوں میں استعمال ہونے والی علامتیں اور استعارے تین بڑے دائرے بناتے ہیں اور تینوں دائرے ایک دوسرے کے اندر سے جنم لیتے ہیں۔ پہلی علامت تہذیبی فشار سے اوپر اٹھ کر تشکیک، بے سمتی اور شناخت کے کھو جانے کے عمل کو ابھارتی ہے اور اس سے دوسری علامت کا ظہور ہوتا ہے۔ تب معاشرہ فسادات کی نذر ہو جاتا ہے اور تیسری علامت انتظار حسین کے المیاتی استغراق ہجرت کا سبب بنتی ہے۔ 'وہ جو کھو گئے' سے 'شہر افسوس' تک ایک اور بڑی علامت ظہور پذیر ہوتی ہے۔[132]

ڈاکٹر اعجاز راہی نے انتظار حسین کے علامتی نظام کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ انہوں نے ایک اور بڑی علامت کی طرف اشارہ کیا ہے، یہ علامت خود اعتبار کے اٹھ جانے اور تشکیک کے گہرے زاویے سے ابھرتی ہے، جس کی پرچھائیاں انتظار حسین کے افسانے 'وہ جو کھو گئے' میں دکھائی دیتی ہے:

> زخمی سر والے نے پوری آنکھیں کھول کر ایک ایک کو دیکھا۔ پھر انگلی اٹھا کر ایک ایک کو گنا۔ باریش کو، تھیلے والے کو، نوجوان کو، پھر تعجب سے بولا۔ 'ہم میں سے ایک کم ہے' (تھیلے والے نے) اعتماد کے ساتھ ایک ایک کو گنا...... باریش کو، زخمی سر والے کو، نوجوان کو، پھر ٹھٹھک کر رک گیا، بولا...... 'ایک آدمی کم ہے' نوجوان ہراساں ہو کر تھیلے والے کو دیکھا، پھر خود ایک ایک کو گنا، باریش کو، زخمی سر والے

کو، تھیلے والے کو، ٹھٹھک گیا۔ دھیرے سے بڑبڑایا 'عجیب بات ہے'۔

(وہ جو کھو گئے) 133

"شہر افسوس" میں جو علامتیں اور استعارے سامنے آتے ہیں وہ ہجرت، فسادات، بے سمتی اور شناخت کے کھو جانے کی نشاندہی کرتے ہیں۔ "وہ جو کھو گئے" میں کردار اپنی شناخت کھو کر بے سمتی کا شکار ہیں۔ اب انہیں یہ بھی یاد نہیں کہ وہ کون ہیں اور کیسے عذاب کا شکار ہوئے۔ ان سے ان کی پوری ذات کھو چکی ہے۔ جب وہ باری باری شمار کرتے ہیں کہ وہ کُل کتنے آدمی ہیں تو ہر ایک اپنی ذات کو منہا کر دیتا ہے۔ یعنی چاروں باری باری گنتے ہیں، تو تین تک گنتے ہیں، لیکن اپنی ذات کو شمار نہیں کرتے۔ چنانچہ سب غلط حساب کرتے ہیں جس کی وجہ سے وہ صحیح تعداد نہیں جان پاتے۔

انتظار حسین اس بات سے اتفاق نہیں کرتے کہ ان کے فن پر کافکا کا اسلوب نمایاں ہے۔ لیکن ان کے بعض افسانوں خاص طور پر "کایا کلپ" کی تفہیم کافکا کے زیر اثر ہی ہوسکتی ہے۔ تاہم ان کے ہاں مشرقی داستانوں کی علامتی فضا زوردار ہے۔ "شہر افسوس' میں بنیادی کردار زمین کو بنایا گیا ہے۔

انتظار حسین کے مجموعے "آخری آدمی" کے بعض افسانے اور خصوصاً ان کے دوسرے مجموعے "شہر افسوس' کے افسانے تجریدی اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ "آخری آدمی" کی کہانی "ہڈیوں کا ڈھانچہ" تجریدیت کی خوبصورت مثال ہے۔ اس افسانے میں مختلف تصویریں ابھرتی ہیں جو واضح نہیں۔ دھندلی دھندلی پر چھائیاں ہیں۔ ایسے شخص کی جو مر کر بھی جی اٹھا پھر وہ شخص جو جیتے جی مر گیا، وہ جو مر کر نہ مرا پھر مادر زاد برہنہ سر کٹے شخص کی تصویر۔ جب معاشرے کی خود غرضی بڑھنے لگتی ہے انسان کا انسان سے رشتہ ٹوٹنے لگتا ہے۔ خواہشات کے آسیب فرد کو اپنی لپیٹ میں لے لیتے ہیں تو رزق کم ہو جاتا ہے اور بھوک بڑھتی ہے۔ ایسی بھوک جو دوسرے کے رزق پر ڈاکہ ڈالنے سے بھی نہیں مٹتی۔ پھلوں کا رنگ روپ اور تازگی جاتی رہتی ہے اور چیزوں کی مہک اور ذائقے ختم ہونے لگتے ہیں۔

پیٹ اٹ جاتا مگر بھوک جوں کی توں قائم رہتی ۔ پھر لوگوں کے منہ کا ذائقہ بگڑتا چلا گیا اور بھوک بڑھتی چلی گئی۔ زیادہ کھاتے اور جتنا کھاتے اتنے ہی بے مزہ ہو جاتے ۔ (آخری آدمی) 134

جب شخصیت کا زوال ہوتا ہے اور انسان محض جسمانی سطح پر زندہ ہوتے ہیں تو ان پر روحیں قبضہ جمالیتی ہیں۔ یہاں افسانہ نگار ہمیں بتاتا ہے: -

کاش ہم جان سکتے کہ ہم اگر ہیں تو کیا وہ ہم ہی ہیں؟اور کاش ہمیں اپنی ذات کے ملک کو بدروحوں سے نجات دلانے کے لئے اللہ کی ضرورت ہوا کرتی۔ (آخری آدمی) [135]

اس افسانے میں انتظار حسین بتاتے ہیں کہ جب پورا معاشرہ روحانی طور پر زوال کا شکار ہو، تو ایک فرد اپنا آپ بچانے کے باوجود اسی زوال کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس کہانی کا ہیرو بھی باوجود کوشش کے اپنی شخصیت کو زوال سے نہ بچا سکا۔ چنانچہ افسانے کا انجام یوں ہوتا ہے: -

وہ شش و پنج میں پڑ گیا میں کون ہوں؟ کیا میں، میں ہی ہوں اسے ٹھنڈا ٹھنڈا پسینہ آنے لگا پھر اسے لگا کہ وہ ہڈیوں کا ڈھانچہ رہ گیا ہے اور ٹانگیں لمبی لمبی ہو گئی ہیں، بے تحاشہ بھوک لگ آئی ہے۔ (آخری آدمی) [136]

اس مجموعے کی ایک اور کہانی "پرچھائیاں" شخصیت کی تلاش کی داستان سناتی ہے اور شخصیت کے ساتھ ساتھ قومی تشخص کی تلاش بن جاتی ہے۔ افسانے کا ماحول خوابناک ہے اور تلازمہ کی تکنیک کو برتا گیا ہے۔ انتظار حسین نے مختلف اوہام، واقعات اور بزرگوں کی حکایات سے کام لیا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ جب فرد یا قوم کے افراد کا رشتہ اپنی روایات، تہذیب اور مابعد الطبیعیات سے ٹوٹ جاتا ہے تو وہ اپنا تشخص کھو بیٹھتے ہیں اور محض پرچھائیاں بن جاتے ہیں:

بس اب تو ایک دکھ بھرا احساس اس کے چٹکیاں لے رہا تھا وہ جسم جو پرچھائیں سے ماورا اور اپنا بدن جو محض پرچھائیں ہے اور جس پر مکھیوں کا بسیرا ہے اور جس پر کوئی بادل سایہ نہیں کرتا۔ ہم کہ جسم کی پرچھائیں ہیں۔ قافلہ جو گزر گیا اور پرچھائیاں بھٹک رہی ہیں۔ ہم گزرے قافلے کی بھٹکی ہوئی پرچھائیاں ہیں۔ میں بھٹکتی پرچھائیوں کے قافلے میں سے ایک بھٹکی ہوئی پرچھائیں ہوں، میں کس وہم کی موج ہوں؟ میں ہوں ہر چیز ہوں، کہ نہیں ہوں؟ (پرچھائیاں) [137]

انتظار حسین کے مجموعے "آخری آدمی" کی کہانیوں میں ایک ربط پایا جاتا ہے، جہاں فرد کے روحانی زوال کو مختلف طریقوں سے بیان کیا ہے۔ "آخری آدمی" میں بنیادی مسئلہ فرد کا روحانی زوال اور شخصیت کی تلاش ہے۔ لیکن "شہر افسوس' میں انسان کے روحانی زوال، شخصیت کی تلاش کے علاوہ پچھلے بیس برسوں میں ہونے والی سیاسی تبدیلیوں کو بھی گرفت میں لیا گیا ہے۔ اس مجموعے کے افسانوں میں ہجرت کا تجربہ اور یادوں کا وہ سلسلہ ہے کہ جس کے سہارے گمشدہ دنیا کو پا لینے کی سعی کی جاتی ہے اور جدید معاشرتی زندگی کے بعض پہلوؤں کو بھی سامنے لایا گیا ہے۔ بقول سلیم اختر:

> تجربے کی دو متضاد دنیائیں۔ ایک پرانا جہان گزراں خوش فہمیوں سے لیس، مگر زمانے کے پالے ہوئے حجابوں کو ترک کرنے میں ناکام۔ ایک نیا جہان گزراں۔ جرم کوشش و جرم آشنا۔ عذاب زدہ و نزع بجان کوئی نقطۂ اتصال نظر نہیں آتا۔ وحشتناک تصویریں پرانی دنیا کے تکلف مانوس مناظر پر مسلط نظر آتی ہیں۔ لگتا ہے چند دہائیوں میں خدوخال بالکل دھندلے پڑ گئے ہیں، نگاہوں سے اوجھل ہو گئے ہیں۔[138]

اس مجموعے میں یادوں کے طویل سلسلوں کے علاوہ ایسی کہانیاں بھی ہیں جو ہماری قومی زندگی کے بعض اذیت ناک مرحلوں اور زوال مشرقی پاکستان سے تعلق رکھتی ہیں۔ "شہر افسوس"، "وہ جو کھو گئے"، "اندھی گلی" وغیرہ۔ اسی طرح "مشکوک لوگ" میں جدید معاشرتی زندگی کے اذیت ناک پہلوؤں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ بقول سہیل احمد خان:

> ان کہانیوں کے ایک دوسرے پر شک کرتے ہوئے لوگ ایک ہمہ گیر معاشرتی زوال کی خبر دیتے ہیں۔ ہر شخص خود کو معصوم اور دوسرے کو گنہگار سمجھتا ہے۔ ہر شخص خود اپنی ذات کی وحدت کو گم کر کے نامکمل اور ادھورا ہو چکا ہے۔ انسانی تعلقات کے معنی کھو چکے ہیں اور دوستی محض نفرت اور دشمنی کا ایک پردہ بن چکی ہے۔[139]

"شہر افسوس' کی کہانیوں میں بھی "شعور کی رو" اور "تلازمہ خیال" کی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ دیو مالا، مذہبی رسومات، پرانے قصے کہانیاں، خواب، تاریخی واقعات، توہم پرستی کے رویے جو ہماری

اجتماعی زندگی کا حصہ ہیں پہلے کی طرح ان کا بھی استعمال نظر آتا ہے۔"دوسرا گناہ"اور "وہ جو دیوار نہ چاٹ سکے"روایتی علامت پسندی کی ذیل میں آتے ہیں ۔ بعض افسانے مثلاً"مشکوک لوگ"، "کانا دجال"، بگڑی گھڑی"، "اپنی آگ کی طرف"وغیرہ حقیقت نگاری کی طرز پر لکھے گئے ہیں۔ اس مجموعے کے دو بہترین افسانوں"وہ جو کھو گئے"اور "شہر افسوس" کا اسلوب تجریدی ہے۔ یہ افسانے سقوط ڈھاکا کے پس منظر میں لکھے گئے۔ سقوط مشرقی پاکستان نے جہاں نظریاتی انتشار کو شدید کیا وہاں ہجرت اور جلاوطنی کے احساس کے ساتھ شخصیت کے زوال اور اس رجحان کو بھی جنم دیا۔ انتظار حسین نے ان افسانوں میں جلا وطنی کے احساس کے ساتھ شخصیت کے زوال اور اس کی موت کا منظر نامہ بھی پیش کیا ہے۔

"وہ جو کھو گئے"میں شخصیت کی موت ہو چکی ہے۔"سیڑھیاں"کے کردار تو اپنی یادوں کے سہارے اپنی گم گشتہ دنیا کو پانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن اس افسانے کے کردار ماضی کی یادوں کو بھلا چکے ہیں باوجود کوشش کے وہ ماضی کی بازیافت میں ناکام رہتے ہیں۔ یہ چاروں بے نام کردار نہیں جانتے کہ ان کا وطن کونسا ہے۔ وہ کہاں کہاں سے آئے تھے اور انکی منزل کیا ہے یہ ان لوگوں کی داستان ہے جن کا حافظہ گم ہو گیا ہے اور حافظے کا کھو جانا شخصیت کی موت ہے۔ انتظار حسین نے اس المیہ کو نہایت فنی مہارت سے پیش کیا ہے۔ اس افسانے کے چاروں کردار اس شک میں مبتلا ہیں کہ ان کا ایک ساتھی گم ہو چکا ہے۔ مگر وہ کون ہے یہ کسی کو معلوم نہیں۔ چاروں میں سے کسی کو بھی اپنی ذات کی واضح آگاہی نہیں وہ چاروں آخر اپنی بازیافت میں ناکام رہتے ہیں اور ایک دوسرے کی شہادت پر زندہ ہیں۔

''شہر افسوس'' میں مشرقی پاکستان کے قیامت خیز واقعات کے موضوع کو بہت خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ بقول ساجد سہیل احمد خان:

> جیسے ایک بن لکھی رزمیہ۔ آزادی کے فوراً بعد ایک بڑی کہانی تھی۔اسی طرح ''شہر افسوس'' اس دور کی ایک بڑی کہانی ہے۔[140]

''شہر افسوس'' کے کردار اپنا نام کھو چکے ہیں اور جلا وطنی کے چکر میں گرفتار ہیں۔ وہ لوگ جنہوں نے پرانی زمین سے ناطہ توڑ کر جس نئی زمین سے رشتہ جوڑا تھا اب وہاں سے بھی اکھڑ چکے ہیں۔

انہیں محسوس ہوتا ہے کہ جو اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں انہیں دوسری کوئی زمین قبول نہیں کرتی۔ وہ اپنی پہچان کھو دیتے ہیں۔

میں نے افسوس کیا اور کہا اے بزرگ کیا تو نے دیکھا کہ جو لوگ اپنی زمین سے
بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انہیں قبول نہیں کرتی
میں نے یہ دیکھا اور جانا کہ ہر زمین ظالم ہے
جو زمین جنم دیتی ہے وہ بھی
ہاں جو زمین جنم دیتی ہے وہ بھی اور جو زمین دارالامان بنتی ہے وہ بھی۔
میں نے گیا نام کے نگر میں جنم لیا اور گیا کے بھکشو نے یہ بھی جانا کہ دنیا میں دکھ ہی
دکھ ہیں اور نروان کسی صورت نہیں ہے اور ہر زمین ظالم ہے۔(شہر افسوس) [141]

انتظار حسین کے فن کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہمارے لکھنے والوں میں ایک علیحدہ جہان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے مخصوص طرز احساس کے باوجود اپنے فن کو کسی ایک مقام پر ٹھہرنے نہیں دیتے۔ اپنے ابتدائی مجموعوں ''گلی کوچے'' اور ''کنکری'' میں وہ رومانی حقیقت نگار کے طور پر نظر آتے ہیں۔ ان کہانیوں کا ماحول قصباتی ہے۔ یہاں بھی ان کا مسئلہ جڑوں کی تلاش ہے۔ انتظار حسین کا نظریہ یہ ہے کہ انسان ایک درخت کی مانند اپنی زمین میں گڑا ہوتا ہے اور اگر اسے اس کے ماحول سے اکھاڑ دیا جائے تو وہ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ انہوں نے اسی پس منظر میں انسانی کیفیات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ پھر 1958ء کے بعد ان کے افسانوں میں نمایاں تبدیلی ہوئی۔ اب انھوں نے علامتی اور تجریدی کہانیاں لکھیں ''آخری آدمی'' کی کہانیوں میں انسان کے اخلاقی زوال کے ساتھ ساتھ جدید معاشرتی مسائل کو بھی موضوع بنایا ہے اور اب انتظار حسین بدھ کے صحیفوں اور جاتک کہانیوں کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ جاتک کہانیاں قدیم ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہیں۔ یہ کہانیاں مختلف پرندوں، جانوروں اور درختوں کے روپ میں بدھ کی پیدائش کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس زمانے کے لوگوں کا عقیدہ تھا کہ بدھ نے مخلوقات کی ہر شکل میں جنم لیا۔ انہیں جنموں کی داستانوں کو جاتک کہانیاں کہا گیا۔ انتظار حسین کا کہنا ہے کہ:

میں نے بھی بدھ کی طرح بہت سے جنم لیے ہیں۔ اصل میں یہ میں اپنی جاتک

> کہانیاں لکھنے کی تیاریاں کر رہا ہوں۔میرا جی چاہتا ہے کہ میں اپنے جنموں کو یاد کروں، ان کو قلم بند کروں۔[142]

انتظار حسین کی کہانیاں ''کچھوے'' اور ''واپس'' کا تانا بانا جاتک کہانیوں سے بنا گیا ہے۔ انہوں نے ان کہانیوں کے ذریعہ علامتی حوالے سے آج کی صورت حال کی عکاسی کی ہے۔ ان کی کہانی ''واپس'' میں جاتک کہانیوں کے ذریعہ آج کی سیاسی صورتحال اور انسان کے روحانی و اخلاقی زوال کو بیان کیا گیا ہے۔

> گوبند تو بالکل گم سم ہو گیا۔ دیر بعد اس نے لمبا سانس لیا کہنے لگا ''وہ کیسا منگل سمے تھے کہ ہم مرگھٹ کے کتے تھے اور تتھا گت ہمارے سنگ تھے۔ ہمارے ہی کارن تو انہوں نے یہ جنم لیا۔ انہوں نے کیسی جوتی جگائی تھی کہ کتے بھی آدمی بن گئے اور اب کے ہم آدمی دکھائی پڑتے ہیں اور اندر سے۔[143]

> وائے ہو تم پر اے اہل دمشق کہ تم مجھ سے بھی گزرے۔تم نے حق کو نیزے پر بلند دیکھا اور تم نے حق کی شہادت نہ دی۔ (شہادت)[144]

> شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت میں صبح کی اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا اور جو چھپا ہوا تھا وہ ظاہر ہو گیا تو وہ ایسی صبح تھی کہ جس کے پاس جو تھا وہ چھن گیا اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا اور شہزادہ آزاد بخت مکھی بن گیا۔۔۔ (کایا کلپ)[145]

انتظار حسین کے بارے میں جب یہ کہا جاتا ہے کہ ان کی کہانیاں مقصدی نہیں ہوتیں تو حیرت ہوتی ہے۔ اس لیے کہ روایتی اسلوب سے اساطیری عہد تک انتظار حسین کی ایک ایک کہانی کے پیچھے مضبوط مقصدی نہایت موجود ہوتی ہے۔ انتظار حسین نے خیروشر کی آویزش کو جس سلیقے سے بیان کیا ہے۔ اس کی مثالیں اردو ادب میں کم کم ہیں۔ اوپر دیے گئے اقتباسات میں سے جاتک کہانی کی عصر حاضر پر تطبیق ایک عظیم مقصد کا اظہار بن جاتی ہے۔ تاہم "واپسی" کا سارا نظام اسطوری ہے لیکن ابلاغ کا مسئلہ نہیں۔۔ ایک جاتک، جو سندر نگر کے مرگھٹ اور راج محل کے کتوں کے متعلق ہے، ایک عجب انداز میں

عہد حاضر پر صادق آتی ہے۔تھا گت اور بھکشو مرگھٹ کے کتے تھے اور جانور ہونے کے باوصف نیک اور پاک باطن تھے۔ ایک بار راج محل کے کتوں کی ذرا سی غلطی کی سزا اُنہیں بھگتنی پڑی اور وہ مصیبت میں پڑ گئے۔ مگر ان کے گرو کی مدد سے جو پاکباز، راست گو اور دلیر تھا، تمام الزامات سے مکتی مل گئی اور اس سنکٹ سے باہر آ گئے۔ پھر تھا گت نے ایسی جوت لگائی کہ وہ انسان بن گئے۔ لیکن ان کا آدمی بننا اُنہیں پسند نہیں آیا اور سالوں بعد یہ سوچ رہے تھے اور دکھی ہو رہے تھے کہ آدمی ہونے کے باوجود وہ آدمی نہ رہے۔ وہ تو صرف آدمی نظر آتے ہیں لیکن اپنے باطن میں حیوان سے بھی بدتر ہیں ۔وہ تو اپنی ان صفات سے بھی محروم ہو چکے تھے جو حیوان ہوتے ہوئے ان میں موجود تھیں۔

انتظار حسین کا " آخری آدمی"شاید اسی جاتک سے جنم لے کر عہد نامہ قدیم کے صفحات میں جا سویا جو نافرمانی، مکر اور غلط بیانی کے جُرم میں کتا نہ بنا مگر بندر بن گیا اور اپنے وجود و شناخت سے محروم ہو گیا۔ وہ صفات جو پہلے حیوانوں میں بھی تھیں آخری آدمی سے محروم ہو گیا۔

> اخلاقی اقدار سے منحرف معاشرے اور افراد نے اس پر گہرے افسوس اور خوف کے اثرات مرتب کیے ہیں۔ اسی خوف اور افسوس کو پیدا کرنے والی صورت حال کا اظہار انتظار حسین نے علامتی پیرائے میں کیا ہے۔ زبان کو داستان کی زبان کے مطابق ڈھالا ہے۔ [146]

انتظار حسین کے ہاں"شہر افسوس"دو سطحوں پر آباد دکھائی دیتا ہے۔ ایک تو وہ جسے وہ بہت پیچھے چھوڑ آئے تھے مگر خارجی سطح پر انہدام کے بعد ان کے داخل میں جوں کا توں آن آباد ہوا۔ انتظار حسین بڑی سہولت کے ساتھ اس کی گلیوں، سڑکوں، محلوں اور گھروں میں گھومتے اور اسے شہر افسوس بنا دیتے ہیں۔ دوسرا وہ جو سامنے خارجی سطح پر موجود ہے مگر یہاں مکر، فریب اور حقائق سے گریز کے ساتھ بے چہرگی کا المیاتی پیرایہ ہر شے کو مشکوک بنا دیتا ہے۔

> میں وہ کہانی کیا لکھتا ہوں، کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں اور آتش رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں۔ لیکن آتش رفتہ کے سراغ کا سلسلہ شروع ہو جائے تو بات سن ستاون تک محدود تو نہیں رہ سکتی۔ پہنچنے والا کربلا تک بھی پہنچ سکتا ہے اور اس سے پیچھے

جنگِ بدر تک بھی۔[147]

مجھے 14 اگست کی آمد کے ساتھ ساتھ وہ لمحہ یاد آرہا ہے جب ہم اپنے گھروں، گلیوں اور کوچوں کو یاد کر رہے تھے۔ ان گھروں اور گلیوں اور کوچوں کو جو چشم زدن میں زمانے کی مانند گزر گئے تھے۔ ایک زمانہ گزرتا ہے تو دوسرا آتا ہے، ہر نیا زمانہ کسی بڑی واردات کا حاصل ہوتا ہے۔[148]

انتظار حسین کے افسانے "سوت کی تار" اور "دوسرا گناہ" میں نہ واپس جانے کا راستہ ہے نہ آگے بڑھنے کی راہ۔ البتہ وہ کبھی ایمک (دوسرا گناہ) اور کبھی "وہ" (سوت کی تار) چیخ چیخ کر اس عورت کے انجام سے خبر دار کرتا ہے جس نے خود سوت کاتا اور خود ہی تار تار کر دیا لیکن اسے تار تار ہونا تھا چنانچہ وہ اپنے باطن میں آباد تہذیب کے ہرے بھرے شہر کو منہدم ہوتے دیکھتا ہے اور افسوس کرتا ہے۔ انتظار حسین کی حد سے بڑھی ماضی پرستی اور نوسٹلجیا ان کے تخلیقی عمل کو کہیں کہیں ماضی کا نوحہ بھی بنا دیتے ہیں۔ اسی لیے بعض لوگ ان پر اس حوالے سے اعتراض بھی کرتے ہیں لیکن بعض نقاد اس کا جواز بھی اثبات میں دیتے ہیں:-

آدمی صرف اتنا نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے رشتے خارج سے زیادہ اس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں، نیز یہ کہ 'معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے۔ وہ بہت غائب اور حاضر حقیقتوں کے گمشدہ اور آمدہ عوامل کے تال میل سے جنم لیتی ہے' انہیں اس بات کا شدت سے احساس ہے کہ ان کی ذات کا حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے اور موجودہ معاشرے کی کوئی تصویر اس وقت مکمل نہیں ہوسکتی جب تک ماضی کے کٹے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس بلا کر ذات میں نہ سمویا جائے۔[149]

انتظار حسین نے اس کٹے ہوئے "حصے" کو واپس لانے اور ذات میں سمونے کے لیے یہ راستہ ڈھونڈا:

اے خاک پڑے ایسی آزادی پر، پھٹ پڑے وہ سونا، جس سے ٹوٹیں کان۔ اب وہ ہمارا نیم والا مکان تھا نا۔ اس میں اشرفیوں کی دیگ تھی۔ رات کو ایسی چھن چھن بولتی چلی جاتی۔ بس یہی کہتی بیٹا دے دے دولت لے لے۔

(رہ گیا شوق منزل مقصود)[150]

جنگل کے احاطے میں جا بجا گھنے درخت کھڑے تھے۔ ان چپ چاپ سے درختوں پر ایک پُر اسرار سی کیفیت چھائی ہوئی تھی۔ نیم کا ایک درخت ایک گنبد کے سائے میں ہونے کی وجہ سے چاندنی کے طلسم سے محفوظ تھا۔ اس کی گھنی شاخوں میں کوئی چھپا بیٹھا تھا۔ کون؟ یہ بالکل پتہ نہ چلتا تھا۔ درخت خاموش تھے۔ فضا میں ایک سکوت چھایا ہوا تھا۔ بیچ والے گنبد پر ایک بڑا سا کبوتر پروں میں چونچ دیے بیٹھا تھا۔ اس نے چونچ نکال گردن گھمائی، گردن بلند ہوتی چلی گئی اور ایک سفید پوش سایہ نظر آنے لگا، وہ بلند ہوتا گیا۔ قمر نے جھرجھری لی 'یار مڑ کر نہ دیکھنا'۔۔۔ مڑا اور مارا گیا۔۔۔ (جنگل) [151]

گلی کے نکڑ پر پہنچا، تو میں نے مڑ کر دیکھا...... یار...... یار...... یار وہ بندر تو پچھلی دونوں ٹانگوں پر کھڑا تھا۔ لمبا ہوتا چلا گیا...... لمبا ہوتا گیا...... بلی پر لمبا ہو گیا...... اور اگلے پیروں سے نیم کا گدا پکڑ لیا۔ (جنگل) [152]

یہ ہے انتظار حسین کا وہ تہذیبی منطقہ جو ان کے باطن کا سرمایہ حیات ہے۔ جس پر ان کی تخلیقی عمارت کھڑی ہے۔ لوک اوہام کی بنیاد پر استوار ان کے فن کا شکوہ اگرچہ سب سے جداگانہ ہے مگر

یہ وہی مقام ہے جہاں احمد ہمیش، انتظار حسین کی فکری رو میں متضاد فکری ریشے تلاش کر کے اس کے فن کو متنازع بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔۔۔ کیا ان کا سارا تخلیقی عمل ماضی سے وابستگی کا نوحہ ہے۔ [153]

ڈاکٹر نگہت ریحان خان، انتظار حسین کے اس پہلو کے بارے میں کہتی ہیں: -

انتظار حسین ماضی کے کھنڈروں کو بڑی محبت اور خلوص سے سجاتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن، انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے افسانے ایک عظیم الشان ماضی کا شاندار مرثیہ ہیں۔ ان میں ناسٹلجیا (یادِ ماضی) کی چاندنی میں نہائی ہوئی تصویریں ہیں اور تصوریت سے آباد نگار خانے۔ [154]

خلاصہ بحث یہ کہ انتظار حسین، اردو کے جدید علامتی افسانہ نگاروں میں ممتاز اور جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ اُنہوں نے علامتی افسانے کو ادبی مسلک کے طور پر قبول کیا۔ انتظار حسین کی علامتوں کا دائرہ

وسیع ہے۔ اُنہوں نے تاریخ، مذہب،تہذیب، ثقافت، لوک دانش اور معاشرتی شعور سے اپنا علامتی نظام قائم کیا ہے۔ ان کے موضوعات میں جس قدر وسعت ہے، ان کی علامتوں کا دائرہ بھی اسی قدر وسیع ہے۔ وہ ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جن کے موضوعات سب سے الگ ہیں اور ان کا اظہار و تکنیک بھی الگ ہے۔ وہ ہمارے عہد کے ایک اہم قلم کار ہیں۔

ii۔ انور سجاد

انور سجاد جدید اردو افسانے کا ایک اہم نام ہیں ۔ انہوں نے پرانے سانچے توڑ کر اظہار کے لئے نئے رویوں کو روشناس کرایا۔ علامت نگاری ، اظہار و ادراک میں جتنی آسان آج ہے ، اس وقت ایک اجنبی تکنیک ہونے کے باعث آسان نہ تھی۔ اگرچہ علامت اور ادب کا ہمیشہ سے گہرا رشتہ ہے مگر 1960ء کے بعد علامت کا استعمال شعوری تھا۔ پاکستان کی تشکیل سے مارشل لاء کے نفاذ تک مسلسل سانحات و واقعات کی جبریت نے اظہار پر جو پابندیاں عائد کیں ان کی وجہ سے بات کہنا مشکل ہو گیا۔ ادیبوں کے سامنے اور کوئی راستہ نہ رہا کہ وہ اس عہد کی بات اسی عہد میں کہنے کے لیے اظہار کا کوئی نیا طریقہ تلاش کریں۔ انور سجاد ترقی پسند سوچ کے حامل اور جدلیاتی مادیت کے حامی تھے۔ انہوں نے علامت کو اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اگرچہ ان کے ہاں علامت کے ساتھ تجریدی تکنیک سے ابلاغ کی کچھ صورتیں بھی پیدا ہوئیں مگر یہ اس وقت کی بات ہے جب علامتی اظہار کا آغاز ہوا تھا۔ آغاز میں ہر اظہار کو ادراک میں مشکلات کا سامنا ہوتا ہے۔ انور سجاد نے روایتی افسانے سے علامت نگاری کی طرف آتے ہوئے اجتہاد کیا تھا اور ان کے اکثر افسانے عصری صورتحال کی عکاسی کرتے ہیں۔ چنانچہ علامتوں کے ذریعے انہوں نے روح عصر کو بڑی خوبی سے پیش کر کے اردو افسانے کے نئے امکانات روشن کئے ہیں۔

انور سجاد کی شخصیت پہلو دار ہے۔ وہ پیشے کے اعتبار سے میڈیکل ڈاکٹر ہیں۔ نظریاتی وابستگی انہیں سیاست تک لے آئی۔ سٹیج، ٹی۔ وی کی قوت اظہار سے واقف ہیں چنانچہ ڈرامہ نویس بھی ہیں اور کامیاب اداکار بھی۔ ایک طاقتور برش پر انگلیاں جمانے کا فن جانتے ہیں اور جدید افسانے کا ایک معتبر نام ہیں ۔ وہ اپنی شخصیت اور روح عصر کے اظہار کے لیے تمام شعبوں میں یکساں مہارت رکھتے ہیں۔ ان کی شخصیت کے یہ تمام پہلو ان کی افسانہ نگاری میں کسی نہ کسی طرح ظاہر ہوئے ہیں۔ وہ اشیاء کو باطنی ویژن سے

دیکھتے ہیں جس کی مثالیں ان کے تینوں افسانوی مجموعوں میں ملتی ہیں۔[155]

انور سجاد کے ہاں اگرچہ پلاٹ سازی میں روایتی تکنیک سے کام نہیں لیا گیا مگر کہانی کی ایک مربوط صورت گری موجود ہے، جو عصری تقاضوں سے ابھرتی ہے اور ایک منطقی ربط اور تسلسل میں کہانی کو پروتی ہے۔ انور سجاد کے ہاں متنوع موضوعات ہیں۔ ان کے افسانوں میں علامت سازی کی اعلیٰ ہنر کاری کے ساتھ ساتھ شعور کی رو سے سریلسٹک (Surrealisrtic)انداز نمایاں ہے۔ اس ذیل میں ان کے افسانے "سونے کی تلاش"، "سازشی "، "پرندے کی کہانی" کا حوالہ دیا جا سکتا ہے ۔ داخلی شکست و ریخت، گھٹن ، ذات کا بنجر پن، خارجی جبریت، سیاسی استبدادیت، انسانی و اخلاقی قدروں کی پامالی اور عصری حسیت کے حامل دیگر موضوعات نمایاں ہیں۔انہوں نے اپنے افسانوں میں دیو مالا، اساطیر اور داستانی عناصر سے بھی کام لیا ہے۔ جس کی مثالیں "سنڈریلا" اور "پرمیتھس" ہیں ۔

شمس الرحمٰن فاروقی اپنے مضمون "انور سجاد، انہدام یا تعمیر نو"میں اسی حوالے سے کہتے ہیں: -

> انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت بنتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار ، علامت بن جاتے ہیں۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں اور وہ انہیں ایسی صفات کے ذریعے مشخص کرتے ہیں جو انہیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیو مالائی فضا سے متعلق کردیتے اور خط مستقیم کی بجائے دائرے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔[158]

سنڈریلا کے آغاز میں ہی ایک بے بسی کی صورتحال نظر آتی ہے۔ خونخوار کتا، سوتیلی ماں، سرخ چادر والا دیوانہ، سوتیلی بہنیں اور خوبصورت شہزادہ --- سب جبر کی نشانیاں ہیں۔

> سنڈریلا یوں تو علامتی کہانی ہے لیکن اس میں تجریدی عناصر بھی پائے جاتے ہیں ۔ اس کا پورا نظام تجریدی نہیں ہے کیونکہ اس میں نہ پلاٹ میں ایسی شکست و ریخت کی گئی ہے کہ واقعات کے بیان میں تسلسل و ربط کا فقدان ہو۔ نہ ہی یہ کہانی بے کردار ہے، نہ ہی بے چہرہ یا غیر انسانی کرداروں کو پیش کرتی ہے۔[157]

ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان کا خیال ہے کہ اس میں تجریدی جھلکیاں جا بجا نظر آتی ہیں : -

> کئی جگہ وقت کا ذکر ہے جس کا تعین کرنا مشکل ہوتا ہے یعنی یہ کہ وقت اسی دنیا کا ہے یا کسی اور دنیا کا، کہانی کا مرکزی کردار جو لڑکی ہے کبھی یہ سوچتی ہے کہ اس کی عمر ایک لمحہ ہے کبھی سوچتی ہے اس کی عمر سو سال ہے کبھی وہ سوچتی ہے جیسے وہ عمر بھر کی قید میں ہے یا شاید ابھی اُسے جنم لینا ہے۔ وہ اس کمرے میں سدا سے قید تھی اور اس امید میں تھی کہ کوئی آئے اور اسے اس بطن سے جنوائے۔ پھر وہ سوچتی ہے کہ کوئی کب اسے جنوائے گا۔ اسے خود ہی کوئی حیلہ کرنا ہوگا اس بطن سے مر کر نکلے تو کیا نکلے، وہ چپکے سے دروازہ کھول کر باہر دیکھتی۔ باہر دروازے کے سامنے وہ بھاری بھرکم خونی کتا زبان نکالے ہانپتا ہوا وحشی مکار نظروں سے دیکھتا ہے جو ازل سے وہاں کھڑا تھا۔۔۔ (سنڈریلا) [158]

"سنڈریلا" کی کہانی مسلسل حرکت ہے اور یہ اس وقت بھی حرکت میں رہتی ہے جب وقت رُک جاتا ہے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس کی سوچوں کے ساتھ ہر شے حرکت کر رہی ہے مگر ایسا نہیں ہے۔ اسے تو اپنے سوالوں کا جواب بھی نہیں ملتا۔ وہ تو یہ بھی نہیں جانتی کہ اس کی عمر کتنی ہے؟ یا وہ پیدا بھی ہوئی ہے یا ابھی اسے جنم لینا ہے۔ وہ خود کو ازلی قیدی سمجھتی ہے اور دوبارہ جنم لینے کا خیال بھی یہیں سے ابھرتا ہے۔ وہ شہزادے کے ساتھ فرار کے لئے تیار ہوتی ہے تو لال چادر والے کی آواز اس کا راستہ روکتی ہے۔

> تو پھر میری ایک بات مانو۔ جب وقت ٹھہر جاتا ہے اور مرتا ہوا لمحہ دوسرے لمحے میں جنم لیتا ہے اس لمحے سے پہلے لوٹ آنا۔ [159]

وہ نوجوان کے ساتھ چلی جاتی ہے۔ وقت واقعی رک جاتا ہے اور خواب گاہ کا کلاک چیختا ہے۔ 'وقت رُک گیا ہے، رُک گیا ہے۔۔۔لوٹ آؤ۔۔۔لوٹ آؤ' مگر وقت کے رک جانے کے باوجود حرکت نہیں رکتی۔ یہاں دلچسپ بات یہ ہے کہ وقت کی فطرت میں رکنا نہیں ہے پھر وقت کا تھم جانا کیا سعی لاحاصل کی طرف اشارہ تو نہیں؟ اس کا واضح احوال اس وقت کُھلتا ہے جب وقت تھمتا ہے۔ وہ فرار کی کوشش کرتی ہے تو دروازے پر اس کی سوتیلی ماں، سوتیلی بہنیں، دروازے پر کھڑا خونی کتا، قہقہے لگاتا ہوا

شہزادہ، سب اس کے مخالف ہیں، اس کا راستہ روکے کھڑے ہیں۔ وہ فرار کی لاحاصل کوشش میں مبتلا ہے۔

انور سجاد کو علامت سازی کے ساتھ ساتھ اساطیر کے استعمال پر بھی کمال فن حاصل ہے۔

> انور سجاد نے اپنے افسانوں میں منطقی قصوں اور علامتوں کو ملانے کی سعی کی ہے یہ علامات کبھی "کیکر" اور بنجر زمین" کی صورت میں نظر آتی ہیں اور کبھی دیو مالا کے سلسلے میں "سنڈریلا" اور "پرمیتھس" میں ظاہر ہوتی ہیں۔[160]

انور سجاد کے افسانوں میں کہیں گہری اور کہیں اکہرے معنی کی علامتیں استعمال ہوتی ہیں ۔ انہوں نے بعض ایسے موضوعات کو دبیز علامتوں میں پیش کیا ہے جو حال کی صورت گری کرتے ہیں۔

> انور سجاد نے پرانے اسلوب، زاویے اور فکر کے انہدام پر نئے ویژن ، نئے اسلوب اور بصارت کی بنیاد رکھی ۔ آدمی اندر ہو یا باہر اکلاپے کا خوف اس کے ساتھ رہتا ہے۔انور سجاد فرد کو اجتماع کے ساتھ دیکھتا ہے۔ تاکہ انسان کے اندر سے اکلاپے کا خوف دور ہو۔[161]

> (زخمی پرندہ) ایک انچ سرکنے کے بعد اپنی گردن زمین پر رکھ دیتا ہے۔ اب اسکے دائیں بازو کے پر زمین پر پھیلے ہیں ۔ دایاں بازو ٹوٹ کے پہلے جوڑ پر زاویہ معکوس بنا پیٹ کے ساتھ چپکا ہے جس کے آخری سرے کے دو پر خاک میں اٹے زمین سے لگے ہیں۔ (واپسی...... دیوجانس...... روانگی)[162]

> ایک شخص فلتھ ڈپو کی دیوار سے ٹیک لگائے بیٹھا ہے۔ اس کی بائیں ٹانگ بالکل سوکھ چکی ہے ...... وہ غور سے اپنی ٹانگ کو دیکھتا ہے۔ مسکراتا ہے ...... لمبے لمبے ناخنوں سے سوکھیاں ماری ٹانگ کو کھجلاتا ہے۔ ٹانگ میں چھونے کی حس پا کر اس کے موٹے موٹے ہونٹ گھنی داڑھی مونچھوں کے درمیان وا ہو جاتے ہیں۔
>
> (واپسی...... دیوجانس...... روانگی)[163]

درج بالا اقتباسات ایک سی صورتحال میں زندہ دو مجبوروں کی کہانی سناتے ہیں۔ پرندہ جس کا پر

اور ٹانگ ٹوٹی ہوئی ہے اور اڑنے سے محروم ہے۔ انسان جس کی ٹانگ سوکھیا کی ماری ہے۔ وہ چلنے سے محروم ہے ۔شیشم کے درخت سے دور جہاں پرندہ بے بس پڑا ہے اور فلتھ ڈپو کی دیوار جہاں اپاہج ٹیک لگائے بیٹھا ہے، وہاں برسوں بعد پہلی مرتبہ انسانوں کا شور سنائی دیتا ہے اور درخت کی شاخوں پر، چیختے چلاتے زخمی پرندے اور سوکھی ٹانگ والے کے قریب ہی زندگی موجود ہے۔ دور اپاہج سب سے الگ تھلگ صرف آوازیں سُن سکتا ہے۔شہر سے آنے والا شور آہستہ آہستہ قریب آتا محسوس ہوتا ہے۔ اور شیشم کے درخت میں مسلسل اضافہ کرتے ہوئے پرندوں کی چہچہاہٹ بڑھتی رہتی ہے۔ پرندہ اپنے زخمی پر کو سمیٹ کر اڑان کی کوشش کرتا ہے مگر چند قدم آگے بڑھ کر زمین پر آن گرتا ہے۔شہر کا شور صاف ہو جاتا ہے۔نوجوانوں پر پولیس کی لاٹھیاں، بندوقوں کے بٹ چل رہے ہیں۔ پرندہ بے بسی سے پرندوں کو دیکھتا ہے جو ایک شاخ سے دوسری شاخ پر پھدکتے پھر رہے ہیں۔سوکھی ٹانگ والا اس شور کی طرف دیکھتا ہے اور پھر اپنی ٹانگ کو۔ دونوں کے چہرے پر مایوسی چھا جاتی ہے۔ اس اثنا میں پرندہ ایک اور اڑان بھرنے کی کوشش کرتا ہے اور اوپر شاخ پر پہنچ جاتا ہے۔نوجوان پتھروں سے لاٹھیوں کا مقابلہ کرتے ہیں ۔ پرندہ اپنے زخموں سے بے نیاز اپنے اردگرد دوسرے پرندوں کی آوازوں سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔ سوکھی ٹانگ والا پولیس اور پھر نوجوانوں کی طرف دیکھتا اور اپنی بے بسی پر افسوس کرتا ہے اور پھر اچانک بیساکھی اٹھا کر ایک نوجوان کی طرف اچھال دیتا ہے۔ ایک لطیف سی مسکراہٹ اس کے چہرے پر سج جاتی ہے۔ جیسے اس کی بیساکھی نہیں خود وہ نوجوان کے ساتھ ہے۔

> انور سجاد کی یہ کہانی ایک بہت بڑے پس منظر میں ان کے نظری ایقان کی گواہ ہے۔ وہ فرد کی تنہائی کو معاشرے کی توانائی میں ضم کر دیتے ہیں اور ان کا یہ کمال ہے کہ وہ ذات کی کیاریوں میں پھول بونے کی بجائے سماج کے لہلہاتے کھیتوں اور باغوں کو ہریالی دیتے ہیں۔[164]

تب شیشم کے گھنے پتوں والے پیڑ کے تنے کے ساتھ ٹیک لگائے ہوئے اس شخص کی نظریں زمین پر اس جگہ اٹھ جاتی ہیں جہاں اب وہ پرندہ نہیں ہے وہ درخت کی سب سے نچلی ، باہر والی شاخ کی طرف دیکھتا ہے جہاں ایک ٹوٹے ہوئے پر والا پرندہ، اپنا ٹوٹا ہوا پر شاخ پر لٹکائے زخموں سے بے خبر دوسرے پرندوں کی آواز

سے ہم آہنگ سیٹیاں بجا رہا ہے۔ (واپسی...... دیوجانس...... روانگی) [165]

انور سجاد سماجی نقاد بھی ہیں اور ایک ڈاکٹر بھی۔ چنانچہ وہ سماجی انسان کو کسی بھی حالت میں بیکار نہیں سمجھتے۔ درج بالا افسانے میں ایک اپاہج ایک پرندے کی تقلید میں اپنی سہارے کی بیساکھی استعمال کر کے سماجی عمل میں شامل ہو جاتا ہے۔ ان میں اور دوسروں میں یہ فرق ہے کہ وہ علامتوں سے زندگی بناتے ہیں۔ افتخار جالب کہتے ہیں: -

> انور سجاد نے استعارے کے مختلف پہلوؤں کو بروئے کار لا کر استعاراتی فلک الفلاک کی دریافت کا بیڑا اٹھایا ہے جہاں خواب شاعری اور دیو مالا کا مشترکہ سٹرکچر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ کیکر میں قضیاتی بیان اور امیج کو مدغم کرنے لیے یہ مختلف اسالیب بالآخر استعاراتی ہائدارکی بن کی استعاراتی فلک الافلاک تک رسائی کی راہیں کھولتے ہیں۔ کیکر کی ہر تفصیل کسی منطقی قضیے کی تحلیل کر کے اس نظم کو سامنے لاتی ہے جس کا کوئی عنصر خارج کا نمائندہ نہیں کہ سب کچھ داخلیت ہے جس کے پرتو کے لئے ہر شے نے مظہر کا روپ دھارا۔ [166]

انور سجاد نے اپنے پہلے مجموعے "چوراہے" میں جدید انسان کی ذہنی و جذباتی کیفیتوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کہانیوں میں انسانی بے بسی اور بے چارگی کے سبب جو لایعنی کھیل انسان کے ساتھ کھیلا جا رہا ہے، وہ انسان کا مقدر نہیں ہے۔ انور سجاد نے جو احتجاجی رویہ اختیار کیا ہے وہ آگے چل کر شدت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ ان حالات میں انسان کو زندہ رہنے پر کیوں مجبور کیا جاتا ہے۔ انہوں نے ان افسانوں میں عہد کی جبریت اور گھٹن کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔

> انسانی تماشے میں انسان کو مرکز بنا کر اس کی بے چین اور گھبرائی ہوئی صورت کو بہت قریب سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ [167]

> جدید شعر اور جدید مصوری کی ساخت میں غیر معروضیت اسے کلاسیک سے ممیز کرتی ہے۔ مصوری میں پکاسو (اور ایک حد تک بوراق) نے غیر معروضیت کے ذریعے اس طرز احساس کو شکل وصورت دی جو ماقبل کی تمام مصوری کی تحریکوں کی گرفت

میں نہیں آسکی تھی۔ کچھ یہی صورت حال اسلامی فنکاروں کے دریافت کردہ نقوش و نگار کی خوردہ کاری سے واضح ہوتی ہے۔ طرز احساس کے یہ مشرقی و مغربی مظاہرے ہمارے ادب میں بار نہیں پا سکتے تھے افسانے کو شعر کی ساخت دے کر اس خلا کو پُر کرتے ہوئے مجھے احساس ہوا کہ تجرید اور استعارے کو ہم آہنگ کیا ہے۔[168]

احمد ندیم قاسمی ، انور سجاد کی تکنیک اور اسلوب کے بارے میں کہتے ہیں: -

انور سجاد کے افسانوں کے اسلوب پر غور کرتے ہوئے مجھے غزل بہت یاد آئی۔ شعور کی رو میں ایک غیر شعوری باطنی ربط ضرور ہوتا ہے۔ یہی ربط ایک اچھی غزل میں بھی موجود ہوتا ہے۔ یوں اردو کی یہ صنف شعر جدید ذہن کے قریب تر پہنچ جاتی ہے۔[169]

انور سجاد کے یہاں علامت سازی کا عمل محض اسلوب کی یافت تک نہیں ہے۔ نہ محض علامت، استعارے، تجرید اور اساطیر کا مظاہرہ منزل مقصود ہے بلکہ یہ تو اس کے آلات ہیں۔ جن کے ذریعے وہ اپنی بات کہنا چاہتے ہیں۔ ان کا فن صداقت اظہار کا فن ہے۔ وہ تاریخ سے اساطیر اور علامتیں اس لیے لائے ہیں کہ ان آفاقی سچائیوں کا اظہار کرسکیں جو نا انصاف معاشروں سے مفقود ہو چکی ہیں۔

انور سجاد کے افسانوں میں اگر چہ سماجی زندگی کا شیرازہ بکھر گیا ہے۔ روز روز کی جبری کیفیتوں نے انسان کو سکون سے محروم کر کے اس کے چہرے پر غم لکھ دیا ہے۔ انہیں علامت پر عبور حاصل ہے چنانچہ جہاں بھی وہ معاشرتی دُکھ کو علامتوں اور اساطیر کے روپ میں پیش کرتے ہیں، وہ کامیاب اظہار بن جاتا ہے۔

iii۔ خالدہ حسین

خالدہ حسین کو دو امتیازات حاصل ہیں۔ اول یہ کہ وہ پہلی خاتون ہیں جنھوں نے جدید اردو افسانے میں اس وقت قدم رکھا جب یہ اپنے آغاز میں ردو قبول کی منزلوں میں تھا۔ اور دوسرا امتیاز یہ ہے کہ جدید افسانے کو اعتبار دلانے میں جن چند لوگوں نے ایک تسلسل کے ساتھ لکھا، علامتی، اساطیری اور

استعاراتی آہنگ افسانے کو دیا، ان میں خالدہ حسین کا نام نمایاں ہے۔ حیرت خالدہ حسین کے افسانوں کا بنیادی تنازعہ ہے۔ حیرت کے اس لمحۂ اولیٰ تک رسائی کے لیے اعلیٰ فنی وفکری سنجیدگی، موضوعاتی صداقت، اظہار کا قرینہ، واقعاتی تہہ داری اور شعور و آگہی، کماحقۂ لبریز ذہن رسا کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ لمحۂ حیرت سے ہم چشمی کے لیے ایک ہمہ گیر اور آفاقی نقطہ نظر، اسلوبِ حیات کے ساتھ ایک اسلوب فن کی غایت ضرورت بھی ہوتی ہے اور یہ سرمایہ فن خالدہ حسین کے پاس ہے۔

> یہ ایک لمحے کی داستان ہے اس کا آغاز تو نامعلوم کب ہوا، مگر اس کا احساس مجھے اس وقت ہوا جب کافی ہاؤس میں اپنے دوست فاروق کی نظموں پر بحث کرتے ہوئے مجھے اپنی آواز اجنبی محسوس ہونے لگی۔ (یعنی آواز مجھ سے الگ کافی ہاؤس میں گونج رہی تھی) بہت سے انسان میرے گرد بیٹھے تھے، جن کو میں دوست کہتا تھا، اور آج پہلی بار میں نے دیکھا کہ ان انسانوں کے چہرے بھی دراصل ان ہی انسانوں جیسے ہیں، جو میرے دوست نہیں ہیں۔ جو میرے قریب سے گزر جاتے ہیں اور میں انہیں پہچانتا نہیں۔'' (اک بوند لہو کی) 170
>
> موت کا وہ لمحہ مر چکا تھا۔ میں ایک تنہا اور خوفزدہ انسان ایک دوسرے تنہا اور خوفزدہ انسان کے سینے کے ساتھ سر لگائے سسکیاں بھر رہا تھا اور تمام کائنات میں سائیں سائیں کرتی رات بھری تھی۔ (اک بوند لہو کی) 171

لمحۂ ادراک کا احساس اس قدر شدت آمیز ہوتا ہے کہ ایک ساعت میں سارے عزت مآب رشتوں کی عمارت منہدم ہو جاتی ہے اور ایک انبوہ میں گھرا ہوا شخص یکدم تنہا رہ جاتا ہے اور جب تنہا ہوتا ہے تو خوف اسے چاروں طرف سے گھیر لیتا ہے۔ کتنا اذیت ناک یہ منظر ہے کہ آپ کے اردگرد بہت سے لوگ ہیں جن کے رشتوں پر سالہا سال سے سچائی کی مہر لگا کر پھرتے ہیں اور پھر آنِ واحد میں ادراک کے بعد کہ رشتوں میں سچائی نہیں کس قدر کھوکھلے پن کا احساس ہوتا ہے۔

خالدہ حسین کا ادبی سفر ساٹھ کی دہائی میں شروع ہوا۔ ان کے اولین افسانوں میں ''سواری''، ''ہزار پایہ'' اور ''آخری سمت'' خوبصورت اور اہم افسانے ہیں۔ خالدہ حسین کے افسانے ایک دائرے میں

سفر کرتے ہیں جہاں زندگی کی بے معنویت، بے مقصدیت، تنہائی، شکست خوردگی اور موت ایسی خاموشی کا شدید احساس ہوتا ہے۔ ان کے کردار جس خوف میں مبتلا ہیں وہ اسی سکوتِ مرگ سے پیدا ہوتا ہے اور شاید اس کا سبب یہ ہو کہ عصر کی کبیدگی اور جبریت کے تحت جو روحانی خلا پیدا ہوا، اس نے مابعد الطبیعیاتی نظام کو شکست و ریخت میں مبتلا کر کے انسان کو احساسِ تنہائی کا وارث بنا دیا ہے۔ موت کا شعور اور لایعنیت کی کیفیت اسی سے پیدا ہوئی ہے اور اسی احساس نے خالدہ حسین کے افسانوں میں وہ صوفیانہ آہنگ پیدا کر دیا ہے جو انہیں آج نہ صرف دوسروں سے ممتاز کرتا ہے بلکہ فنی وفکری سطحوں پر دوسروں سے الگ شناخت بھی کراتا ہے۔ پرفیسر فتح محمد ملک ان کے اس فکری رخ پر رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> خالدہ حسین کے افسانے اردو نثر میں ایک نادر و نایاب مظہر ہیں۔ مشرق کی سرزمین میں ساحری اور پیغمبری سے نسبت زمانہ قدیم سے چلی آتی ہے۔ اب خالدہ حسین نے افسانہ نگاری کو بھی جزو از پیغمبری کا سا مقام دے دیا ہے۔ خالدہ حسین کے افسانوں کے ساتھ ہمارے زمانے میں وہ صوفیانہ انداز نمودار ہوا ہے جو صوفیانہ ملفوظات سے اکتساب و فیض پر تکیہ کرنے کے بجائے براہ راست صوفیانہ واردات سے نمو پاتا ہے۔ اس انداز نظر کا سرچشمہ خالدہ کی ذات بلکہ تحت الذات میں ہے۔[172]

> ''اصل میں (یہ) زمین دوز کہانیاں ہیں۔ ہلچل اور ہنگامہ بہت ہے لیکن سب تہہ کے نیچے--- اوپر کی سطح پر خاموشی ہے۔ بے حرکتی ہے۔'' اس نے جیسے کنویں سے پوچھا ''اس قسم کا بیان ان کہانیوں میں بار بار آتا ہے۔''[173]

خالدہ حسین کے لہجے میں ایک توازن اور ٹھہراؤ ہے۔ ان کے ہاں خطابت کا جلال ہے نہ جذباتی انتہا پسندی کا جمال۔ ان کا لہجہ دھیما اور متین ہے۔ ان کے ہاں باطنی مدوجزر اور خارجی افعال کے درمیان آویزش سے پیدا ہونے والی المیاتی صورتحال افسانوں کا موضوع بنتی ہے۔

> تیسری دنیا، تیسری دنیا سے بڑھ کر ایک دنیا میرے اندر موجود ہے کیا میں اس کے سامنے جواب دہ نہیں۔ میں اس دشتِ کرب و بلا میں جواب دہ ہوں کہ اب تک

لبیک کی صدا میرے سینے میں گھٹی ہے۔ مجھے اس دہکتے الاؤ میں کودنا ہے، باوجود اس کے کہ مجھے دیکھنے والا کوئی نہیں ...... یار فریدا اوہدی اوہ جانے۔[174]

ہمارے پیارے بندے یونس کو یاد کرو کہ جب چالیس دن اور چالیس راتیں مچھلی کے پیٹ میں اپنے رب کو پکارتا رہا --- قاسم چاچا کو میں نہ بتا سکی۔ میں بھی مچھلی کے پیٹ میں پناہ گزین ہوئی --- چالیس دن --- چالیس راتیں --- چالیس صدیاں، تم شمار کرو، میری گنتی ختم ہو چکی ہے۔[175]

وہ اطمینان سے دہلیز میں بیٹھی ہوئی سہاگ گیت گانے لگی جبکہ وہ ہتھیار تانے ہمارے پیچھے تھے اور کہتے تھے، دیکھو زمین پانی چوس گئی ہے، دیکھو اندھے کنویں میں پتھر بھرے ہیں۔[176]

ڈاکٹر قاضی عابد کے مطابق:

---۔ خالدہ حسین اسطورہ سے تعلق پیدا کر کے روحانیت کا اظہار کرنے کے بجائے خود اس واردات کے اندر اترنے کی کوشش کرتی ہیں، جسے صوفیانہ واردات کہا جاتا ہے۔ یوں بعض اوقات ان کے افسانے قاری کی فہم سے بلند ہو جاتے ہیں۔[177]

میرے پیرومرشد نے کہا تھا کہ جو شے تمہارے لیے چھت ہے کسی اور کے لیے فرش ہو سکتی ہے۔ تو پھر چھت اور فرش، زمین اور آسمان کی بلندی اور پستی کا تعین کس طرح کرو گے۔ خواب اور بیداری کا فیصلہ کیوں کر ہوگا۔ اور یہ بھی فرمایا کہ اب ہم حالت خواب میں ہیں مریں گے تو بیدار ہو جائیں گے۔[178]

تاہم یہ بات بھی مدنظر رہے کہ خالدہ حسین نے علم وعرفان کی منزل کے راستے کی دشواریوں اور پیچیدگیوں کو مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے ہاں علامتی انداز میں کمال ہنرکاری کے ساتھ یہ نکتہ اجاگر ہوا ہے کہ اپنے وجود کی حقیقتوں کی تلاش میں اس کٹھن راہ کے مسافر کو کئی سخت مقامات کا سامنا کرنا

پڑتا ہے۔ نیز روحانیت کی منزل کو پانے کے لیے انتہائی صبر وضبط اور مسلسل ریاضت کی ضرورت ہے۔

ڈاکٹر نگہت سلطانہ، خالدہ حسین کی افسانہ نگاری کے ضمن میں کہتی ہیں:

> خالدہ حسین اپنے موضوعات عام زندگی سے چنتی ہیں۔ روزمرہ کی زندگی میں پیچیدہ سے پیچیدہ تر سچائیاں اور مسائل سر اٹھاتے ہیں۔ اسی زندگی میں جو انہونی باتیں ہوتی ہیں وہ معجزات سے کم نہیں ہوتیں۔ انہیں سے خالدہ اپنے افسانوں کا تانا بانا بنتی ہیں اور انہیں اپنی خام یا اصلی شکل میں پیش کر دیتی ہیں۔ اس پیش کش میں وہ کسی جانبدارانہ یا جذباتی رویے کو دخل انداز نہیں ہونے دیتیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے انداز بیان کی سفا کی قاری کے دل میں تیر کی طرح ترازو ہو جاتی ہے۔ اس طرح عام حقائق بھی خاص حقائق کا درجہ پا جاتے ہیں اور حد یہ ہے کہ تخیلی باتیں بھی اصل حقیقت نظر آنے لگتی ہیں۔ جن سے وہ اپنے افسانوں کا تاثر بڑھانے کا کام لیتی ہیں۔ وہ اصل واقعے سے زیادہ اس کے ردعمل میں پیدا ہونے والی سچویشن کو اہمیت دیتی ہیں اور اس کی تفصیلات کے ذریعے قاری کو بات کی صداقت کا یقین دلا دیتی ہیں۔[179]

زندگی اور سماج کے چھوٹے چھوٹے ڈر، بکھرنے کے عمل، ٹوٹنے کے احساس اور بے یقینی کی کیفیت نے دانش ور اور ذی فہم طبقے کے خیالات کو روح عصر سے تعبیر کرنے کی جو کوشش کی ہے اسے ہم درجات میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ان سارے احساسات کا ایک سرچشمہ تو غلامی کا وہ طویل دور تھا جس نے سوچنے سمجھنے کی صلاحیت کو مفلوج کر دیا تھا اور جو اس خطے کی نفسیات کا ایک حصہ بن گئی۔ ماضی کی طرف مڑ مڑ کر دیکھنے کا عمل بھی اسی نفسی کیفیت کا حصہ ہے۔ پھر اس طویل غلامی کی انتہا جس ہولناک اور المناک واقعات پر ہوئی، اس نے ذہن کے ساتھ دل بھی مجروح کر دیے۔ آزادی کا وہ تصور جس میں انبساط آمیز لمحے پرورش پاتے ہیں، المناک سحر کی طرح طلوع ہوا۔ ہجرت کا کرب، فسادات کے نتائج اس قدر وحشت ناک تھے کہ اب تک لوگوں کی سانسوں اور لفظوں کی رگوں میں دوڑ رہے ہیں۔ پھر قیام پاکستان کے بعد حکومتی تبدیلیوں نے امکانات بھی لوگوں کے دلوں میں روشن نہ ہونے دیے۔ اور مستزاد یہ کہ ابھی نئی جگہ پر قدم نہ جمے تھے کہ درمیان ہی سے ساری صورتحال کو مارشل لاء نے اچک لیا۔ چنانچہ

شعوری اور لاشعوری سطح پر یہ ساری صورتحال ہماری نفسیات کا حصہ بن گئی۔ یہیں ذات کے گم ہونے کا المیہ پیدا ہوا اور یہیں پہچان چھن گئی۔ اور اہل دانش جنہیں مستقبل کے لیے امکانات تلاش کرنا تھے، اب تک تحسین کے بجائے تردید کے عمل میں مبتلا ہیں۔ چیک اینڈ بیلینس کا سارا نظام بگڑ گیا اور یہیں افسانے نے ایک جست لگائی اور نئے عہد کا ترجمان بن گیا۔ خالدہ حسین کا تخلیقی پس منظر بھی انہیں نفسیاتی عوامل سے جڑا ہوا ہے۔

iv۔ رشید امجد

رشید امجد جدید اردو افسانے کا ایک معتبر حوالہ ہیں۔ انہوں نے روایتی افسانے سے آغاز کیا۔ پھر علامتی افسانے کا آغاز کرنے میں سرخیل بنے اور تجریدی و پیکری افسانے میں منتہائے مقصود تک پہنچے۔

صبا اکرام انتظار حسین اور انور سجاد کا ذکر کرنے کے بعد لکھتے ہیں : -

> ان افسانہ نگاروں کے بعد جدید افسانہ نگار کی حیثیت سے جو نام سب سے اہم ہے وہ رشید امجد کا ہے۔ اس کے خصوصی ذکر کرنے کے بغیر جدید/علامتی افسانے پر لکھا گیا کوئی بھی مقالہ نامکمل سمجھا جائے گا۔[180]

رشید امجد کے ہاں علامتی نظام کے ساتھ جزئیات نگاری کا مظاہرہ فنی اور تکنیکی حدود میں سب سے الگ اور ممیز مہارت کا احساس دلاتا ہے۔ اصلاً رشید امجد نے لا مرکزیت، ذات میں شکست و ریخت اور فرد و سماج کی وحدت کے گم ہونے کا جو موضوع اپنے لیے چُنا ہے۔ وہ تکنیکی اعتبار سے جداگانہ رویے کا متقاضی ہے۔ چنانچہ اس نے جہاں تجریدی اظہار کو اپنایا، وہیں لفظوں کے ذریعے تصویریں (پیکر) بنانے کا ایک اعلیٰ فنی اعجاز بھی اپنایا۔ ان کے زیادہ تر افسانے واحد متکلم میں ہیں لیکن کہانی کی صفات اور مرحلے کرداروں کے تحرک سے طے ہوتے ہیں۔ ان کی ابتدائی کہانیوں کے کردار بے نام ہیں اور اپنی صفات سے اپنا تعارف کراتے ہیں بلکہ اس عہد کی پوری نفسیات کا اعلان بھی کرتے ہیں۔

اگرچہ رشید امجد کے موضوعات وقت کے ساتھ بدلتے رہے ہیں بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ رشید امجد نے طویل تخلیقی سفر میں طبقے کے ہر فرد اور ہر موضوع کو اپنایا۔ اس کے ساتھ ہی ان کے بیان میں

کمال معنی خیزی ہوتی ہے۔ وہ سماج کے حقیقی نقاد ہیں۔ وہ بے چین روح کی طرح سکون کے متلاشی ہیں جس کا انہوں نے اپنے افسانوں میں خوبصورت اظہار کیا ہے۔ رشید امجد ذات کے گنبد بے در کے مکین نہیں لیکن وہ اس بات پر بھی یقین رکھتے ہیں کہ داخل اور خارج کی دوئی ادھورا افسانہ تخلیق کرتی ہے۔ چنانچہ خارج اور باطن کی ہم آمیزی کے بغیر اس عہد کے آدمی کی کہانی بیان نہیں ہوسکتی کہ "انسان جتنا خارج میں ہے اس سے زیادہ باطن میں بہتا ہے"۔ رشید نثار، رشید امجد کے افسانوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے اپنے ایک مضمون میں کہتے ہیں: -

> انسانی تضادات کا مسئلہ اس کے افسانوں میں قدم قدم پر ملتا ہے۔ لہو اور جنگل کے استعارے، خوف، نفرت، سنگدلی، خود پرستی اور بے سمتی کی نشان دہی کرتے ہیں۔ چنانچہ رشید امجد نے ان استعاروں کو انسانی تضاد کے احساس اور ایک نئی وحدت کی تخلیق کی صورت میں برتا ہے۔[181]

جمیل ملک نے رشید امجد کے پہلے افسانوی مجموعے "بیزار آدم کے بیٹے" پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید امجد کے افسانوں کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے ۔ پہلے دور میں رشید امجد نے جن سماجی حالات کی تصویر کشی کی ہے وہاں فرد اپنی شناخت کھو کر بے چہرہ ہو گیا ہے اور اس کی کیفیت ایسی ہے جیسے وہ ڈوب رہا ہے، دوسرے دور میں یہ بے چہرہ آدمی پونے آدمی کی صورت ظہور کرتا ہے جبکہ تیسرے دور میں رشید امجد ایک قدم آگے بڑھا کر موت و حیات کے اسرار پر پڑے پردے اُتار پھینکتا ہے اور اس طرح بے معنویت میں معنویت تلاش کر لیتا ہے۔

> سمندر قطرہ سمندر "رشید امجد کا نمائندہ افسانہ ہے۔ اسے ہم خارج میں باطنی سفر کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔[182]

جو ایک شخص کے باطنی سفر کے حوالے سے خارج کی صدیوں پر پھیل جاتا ہے۔ تاریخ خود کو دہراتی ہے۔ وقت ، واقعات، نسلیں، تہذیبیں سب کچھ منہا ہو جاتا ہے۔ مکان میں سارا کھیل ہے اور یہ مکان اپنی علامتی ، تجریدی اور اساطیری علائم کے ساتھ اس وقت سامنے آتا ہے جب افسانے کا مرکزی کردار "میں" بس میں سفر کرتے ہوئے ٹیکسلا سے گزرتا ہے اور پھر سارا منظر Physical Form سے

Metaphysical Form میں قلب ماہیت کرتا ہوا، ٹیکسلا کی سڑک سے اتر کر تاریخ کی پگڈنڈی پر قدم رکھتا، صدیوں کے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ یہاں تلازمہ خیال کا اصول کارگر ہوتا ہے جو شعور کی رو کے ساتھ ذہن کے کینوس پر چلتا ناظر کو مسلسل آگے بڑھاتا رہتا ہے۔

رشید امجد کے اس افسانے میں موضوعی وسعت کے ساتھ تکنیک بھی گہری رمزیت کے ساتھ وارد ہوتی ہے۔ "میں "جو بس میں سفر کرتا ہے اس کی نظر ایک عمارت پر پڑتی ہے اور ایک چمنی سے نکلتا ہوا دھواں اسے تاریخ کے ان ادوار تک لے جاتا ہے، جہاں کبھی علم وفضل اور ترقی کے اعتبار سے یہ خطہ دنیا میں بھی سب سے آگے تھا۔

> میرا وجود ساری بس میں چھا جاتا ہے۔ بس کے اندر کی ہر چیز اس میں سما جاتی ہے۔ اب میں سڑک پر دوڑ رہا ہوں۔ اکا دکا درخت بھی نظر آرہے ہیں۔ میرا وجود اب سڑک کی گرفت سے نکلنے کے لیے جدو جہد کر رہا ہے۔لیکن دونوں کنارے مجھے مضبوطی سے پکڑے ہوئے ہیں۔ کناروں کے ساتھ ساتھ میلوں تک بھاگتا چلا جاتا ہوں۔ دفعتاً ایک طرف کا کنارا کچھ ٹوٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میں سمٹ کر جلدی سے اس راہ سے باہر نکل جاتا ہوں اور تیزی سے پھیلنے لگتا ہوں اب کوئی حد بندی نہیں۔ میں پورے میدان پر چھا رہا ہوں۔ چٹیل پن ختم ہو رہا ہے۔ اور اس کی جگہ گھنا، لہلہاتا جنگل ابھر رہا ہے۔ میرا وجود پھر سمٹنے لگتا ہے۔ (سمندر قطرہ سمندر) [183]

پہلے اقتباس تاریخ کے اس طویل سفر کا ابتدائیہ ہے اور ساتھ ہی شعور کی گرفت سے آزاد ہو کر تحت الشعور کے تہہ خانوں سے ٹیکسلا کی سرزمین پر پُر ثروت تہذیبوں کے بننے اور مٹنے کے اوراق تلاش کرنے کا آغاز ہوتا ہے۔ رشید امجد کا کمال فن ہے کہ انہوں نے شعور سے لاشعور اور تحت اشعور کی وادیوں میں اترنے کے لئے کسی روایتی طریق کار کے بجائے قلب ماہیت کے ذریعے دور بھی بدلے ہیں اور فرد بھی۔ پھر بات یہیں نہیں رکتی آگے بڑھتی ہے "میں " کا صیغہ "ہم"میں بدل جاتا ہے اور "ہم" کی پہلی منزل ہرے بھرے جنگلوں سے ڈھکا ہوا ٹیکسلا اس کے سامنے ہوتا ہے جہاں بے شمار تہذیبیں اور زمانے بنتے اور مٹتے جاتے ہیں۔

"دھرتی کھلکھلا کر ہنستی اور اپنی بانہیں کھول دیتی ہے۔ میں دیکھتا ہوں ۔ سارا شہر
اسی قرینے سے مسکراتا ہے، گنگناتا ہوا اس کی آغوش میں سو رہا ہے۔
نہ۔۔۔۔نہ دھرتی اپنی بانہیں سکیڑنے لگتی ہے۔
آرام کرنے دو، میرے بچے کو آرام کرنے دو۔
بہت تھک گیا ہے...... بہت" (سمندر قطرہ سمندر) [184]

تہذیب کے مٹنے کی تصویر کشی اس سے بہتر انداز میں نہیں ہو سکتی۔ دور کے ختم ہونے کا المیہ ایک فرحت آمیز احساس کے ساتھ افسانہ نگار کے سامنے وا ہوتا ہے۔ وہ تہذیب کو کلیتاً نیست و نابود نہیں سمجھتا۔ وہ اسے دھرتی ماں کی کوکھ میں اتر جانے کا نام دیتا ہے۔[185]

افسانہ نگار آنکھوں کے سامنے مٹتے ہوئے شہر کو آواز دیتا ہے کہ تو کہاں ہے؟ تو جواب میں دھرتی کھلکھلا اٹھتی ہے کہ اس کے سینے میں نہ جانے کتنی تہذیبیں، تمدن اور تاریخیں دفن ہیں ۔ یہ کس شہر کی بات کر رہا ہے۔ اصلاً ٹیکسلا کی تاریخ کئی تہذیبوں ، تمدنوں اور ادوار کی ایک ایسی دستاویز ہے جس نے معلوم تاریخ انسانی میں عظیم تر علمی اور تمدنی عروج و زوال کے بے شمار رنگ دیکھے ہیں۔رشید امجد نے تاریخ ٹیکسلا کو ہر عہد کے جیتے جاگتے پس منظر میں دکھایا ہے۔مختلف تہذیب، تمدن ، رہن سہن اور لوگ ......کبھی عروج پر اور کبھی زوال آمادہ ...... پھر ٹیکسلا ویران ہو گیا ادر صدیوں تک ویران رہا۔

افسانہ نگار خود ہی ناظر و منظر کی حیثیت اپنی شخصیت کو حصوں اور بخروں میں بانٹ کر اپنے کرداروں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ اس لیے اس کا ذاتی عمل خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری تمام کرداروں میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔کرداروں کے ساتھ ذہنی وابستگی اور شرکت موجودہ نسل کی Involvement کا نتیجہ ہے۔کوئی بھی افسانہ نگار موجودہ زندگی کی Involvement سے بچ نہیں سکتا۔[186]

غلام جیلانی اصغر نے اس افسانے کی تفہیم کو آسان کر دیا ہے۔ افسانہ نگار محسوس کرتا ہے کہ ہر نیا دور اور نئی تہذیب اس کے وجود پر نمو پاتی ہے اور پھر جب ختم ہوتی ہے تو نابود نہیں ہو جاتی بلکہ کسی نئی تہذیب کی صورت جنم لیتی ہے اور پھر افسانہ نگار اس میں شریک ہو جاتا ہے کہ سارا کھیل تو خود اس کی

ذات کی تاروں پر ہو رہا ہے۔ اسی لیے بقول غلام جیلانی اصغر افسانہ نگار ہر تہذیب کے جنم، عروج اور مٹنے تک شریک دکھائی دیتا ہے ہر تہذیب کے ساتھ نئے روپ میں اور پھر صدیوں تک اجاڑ، ویران رہنے والی زمین پر دھوئیں کی ایک لکیر ابھرتے دیکھتا ہے۔

میں سونگھتا ہوں ۔ دھوئیں کا یہ کسیلا پن۔ میں تو اس کے لیے ترس گیا تھا۔ میں لمبے لمبے سانس لے کر اس کو اپنی نس نس میں بھر لیتا ہوں۔ میری دھرتی، میری ماں کا لمس، میرے اندر زندگی کی نئی امنگ ، نئی لہر دوڑ اٹھتی ہے۔ مدتوں سے سویا ہوا ہے۔ یہ عظیم آنکھیں مل رہا ہے۔ مجھے اس کے سانسوں کی صدا سنائی دیتی ہے۔ زمین گہرائی میں کہیں سانس لے رہی ہے۔ میں خوشی سے ناچنے لگتا ہوں۔ ٹیکسلا سانس لے رہا ہے...... ٹیکسلا سانس لے رہا ہے۔[187]

میری گھومتی ہوئی ویران آنکھیں دھوئیں کی ایک لمبی لکیر پر ٹھہر جاتی ہیں۔ ویرانے میں تن تنہا ایک سیاہ چمنی فخر سے سر ابھار کر اپنے سینے سے دھوئیں کے غول کے اگل رہی ہے۔ میری بھٹکتی پیاسی نظر اس پر جم جاتی ہے۔ (سمندر قطرہ سمندر)[188]

افسانہ آہستہ آہستہ اپنے کلائمکس کی طرف بڑھتا ہے کہ افسانہ نگار کا معروض قلب ماہیت کرتا نظر آتا ہے۔

"یہ دھواں ...... یہ دھواں" میں بڑبڑاتا ہوں۔
آپ کو معلوم نہیں، یہ بہت بڑا کارخانہ ہے، میرا ساتھی بتاتا ہے۔
کارخانہ......؟
جی ہاں...... میرا ساتھی کہتا ہے کہ "یہ کارخانہ ہمارے وطن کے شاندار مستقبل کا امین ہے۔" (سمندر قطرہ سمندر)[189]

میں خوشی سے ناچنے لگتا ہوں۔ ٹیکسلا سانس لے رہا ہے...... ٹیکسلا سانس لے رہا ہے۔
اور چاروں طرف پھیلی ہوا میرے ساتھ ناچتی ہوئی میرے جملے دہراتی ہے۔
ٹیکسلا سانس لے رہا ہے۔
ٹیکسلا سانس لے رہا ہے۔
ٹیکسلا سانس لے رہا ہے۔" (سمندر قطرہ سمندر)[190]

یہاں افسانہ نگار طویل تہذیبی ٹیکسلا کو ایک نئے روپ میں دیکھ کر نئے روشن مستقبل کے خواب دیکھنے لگتا ہے اور افسانہ جہاں سے شروع ہوا تھا وہیں پہنچ کر ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار کا انبساط یہ ہے کہ ٹیکسلا کی تہذیبوں کا احیاء ہو رہا ہے۔ ٹیکسلا سانس لینے لگتا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ وقت ایک دائرے میں سفر کرتا ہوا یہاں تک پہنچا ہے۔ لیکن غلام جیلانی اصغر کہتے ہیں : -

> اس افسانے میں وقت ایک دائرے میں چلتا تو ضرور ہے لیکن یہ دائرہ ہر موڑ پر وسیع ہوتا جاتا ہے۔ اس لیے ٹیکسلا کا پہلا جنم دوسرے سے مختلف ہے۔ پہلے جنم میں علم کی تجدیدیت تھی۔ اب دوسرے جنم میں Scientific Positivism نے اس کی جگہ لے لی ہے۔ [191]

رشید امجد نے اپنے عہد کی موقع پرستی اور منافقت کو موضوع بنایا ہے اس منافقت اور صداقت سے گریزاں سماج اپنی شخصیت اور شناخت سے محروم ہو جاتے ہیں۔ جب شناخت کھو جائے تو ہر ایک کی پیشانی پر لکھا اس کا نام بھی مٹ جاتا ہے۔ اور افراد محض "میں"، "تم"، "ہم" یا "وہ" رہ جاتے ہیں ۔ رشید امجد کے افسانوں میں بھی یہی ہوا۔ کردار اپنی شناخت اور نام گم کر چکے ہیں مگر رشید امجد نے انہیں وصفِ انسانیت سے گرنے نہیں دیا۔ "وہ" کے ساتھ انہوں نے کردار کو جہاں قعرِ مذلت میں گرا رکھا ہے وہیں ان اسباب و عوامل کو بھی سامنے رکھا ہے، جو معاشرے کو زوال آمادہ کر دیتے ہیں۔ ایک دوڑ ہے بے معنی سی۔ لاحاصلی کا کھیل ہے۔ رشید امجد کے ہاں اس لایعنیت میں بھی حرکت ہے، سکون نہیں ہے لیکن سکوت مرگ بھی نہیں ہے۔ ابھی معاشرے سے وہ مایوس نہیں ہیں ۔ جدو جہد کا نام ابھی مٹا نہیں ہے۔ نتیجہ کیا نکلتا ہے، لاتعلق ہے لیکن دوڑنا ہے۔

> رنگ کے دونوں سروں پر دو اور شخص اندر آنے کے لیے تیار کھڑے ہیں تالیاں...... شور Competition زندہ رہنے کے لیے Competition۔ وہ کچھ کہنا چاہتا ہے لیکن لفظ ٹوٹ کر ہونٹوں کے کناروں سے بہہ نکلتے ہیں وہ ہاتھ بڑھا کر انہیں پکڑنا چاہتا ہے۔ لیکن لفظ گیند کی طرح پھسلے اس کے ہاتھ کی دسترس سے دور نکل جاتے ہیں۔ لفظ گونگے، رشتے بے مروت Competition جاری ہے۔ اس کا اٹھا ہوا سر جھٹکے سے اپنے مدمقابل کے سینے پر جا گرتا ہے آنکھیں بند ہونے

لگتی ہیں۔ پہلے وہ اسے دیکھتا ہے وہ اپنے آپ پر گرا ہوا ہے۔گھنٹی کی آواز ...... نیا مقابلہ شروع ہونے کا اعلان ...... تالیاں...... شور ...... زنجیر کے ساتھ لگی ہوئی عورت اور بچوں کے چہروں پر وہی دھندلے نشان، کچے چاک کے غیر یقینی نشان، دھند اور دھند......[192]

خوف اور اذیت کا یہ کھیل اب دن کی روشنی میں اپنی پہچان کرانے لگا ہے۔ اس کا جسم اب دن کو بھی اس کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ وہ جب اسے پکڑنا چاہتا ہے تو جسم ہاتھ پکڑ کر اسے پرے کر دیتا ہے اور کہتا ہے مجھے زندہ رہنا ہے اور زندہ رہنے کے لیے مجھے وہی کچھ کرنا پڑے گا جو دوسرے کرتے ہیں ورنہ تم ہی کوئی راستہ بنا دو۔

(لا = ؟)[193]

اس کی یادداشت کی چڑیاں صدیوں کے گنجلک چہرے پر پھیلی ہوئی پہچان بہت دیر سے دانہ دانہ چگ رہی تھیں لیکن بہت دیر کے بعد بھی بنجر شباہتوں کی گود سے یاد کے ہمکتے بچے نے سر نہ اٹھایا۔ تو اس کے دل میں سرسراتی خوشی مُرجھاہٹ کی کھردری مٹھیوں میں پھڑ پھڑا کر رہ گئی۔ (نارسائی کی مٹھیوں میں)[194]

رشیدامجد نے انسان کے اندر پلتے ہوئے وسوسوں اور خطروں کو چند سطروں میں اپنے افسانے میں یوں بیان کیا:

فضا میں شعلہ لپکتا ہے۔ ہوا بجلی کے تاروں کو جھولے کی رسی کی طرح گھما رہی ہے۔ تار سے تار ٹکراتی ہے تو شعلہ لپکتا ہے اور گھور اندھیرا۔۔۔اگر تار ٹوٹ کر مجھ پر آگریں ۔۔۔؟ وہ جست لگا کر سڑک کے بیچوں بیچ آجاتا ہے۔اڑتی مٹی سے آنکھوں کو بچاتے ہوتے، اسے خیال آتا ہے،اگر اچانک کوئی تیز رفتار گاڑی آجائے تو ۔۔۔؟ وہ سمٹ کر دوسری طرف فٹ پاتھ پر آجاتا ہے۔ اس کے سر پر سائن بورڈوں کی قطار ہے۔ اگر کوئی سائن بورڈ ٹوٹ کر مجھ پر آن گرے، تو ۔۔۔تو۔۔؟" (پہلا شہر سراب)[195]

یہ خوف رشید امجد کا نہیں، پورے معاشرے کی مشترکہ میراث ہے ۔ کچھ اس طرح کے تلخ

واقعات اور حال کی کبیدگی پھیلی ہوئی ہے کہ پورا عصر خوف اور وسوسے کا شکار ہے۔ رشید امجد کا کمال فن یہ ہے کہ خارج کے اس خوف کو جس نے باطن میں گھر کر لیا ہے، لفظوں کی تصویروں سے پیش کیا ہے۔ اور جس اعتماد سے اس گمبھیر فضا کو پینٹ کیا ہے، کرداروں کی نفسی ماہیئت کو ٹٹولا ہے ان کے اندر جھانک کر علامتی اور تجریدی اوزاروں کے ساتھ کرید کرید کر باہر نکالا ہے، اس کا مقصد محض مظاہرہ نہیں، انہیں باطنی وجود سے نوچ کر باہر پھینکنا بھی ہے۔ لیکن ان کی کوششوں کے باوجود ڈر ہے کہ بڑھتا جاتا ہے، چنانچہ بے یقینی بڑھتے ہوئے ان کی اپنی ذات کو بھی گھیر لیتی ہے۔

رات بیتی جارہی ہے۔ شاید نصف بیت گئی یا شاید نہیں۔ شاید صبح ہونے والی ہے یا شاید نہیں ہونے والی، صبح ہونے تک وہ شاید ۔۔۔شاید یا شاید نہیں...... اندر جانے کا راستہ گم ہو گیا ہے یا شاید نہیں۔ کچھ معلوم نہیں۔ کوئی بات یقینی۔"

(بند ہوتی آنکھوں میں ڈوبتے سورج کا عکس) 196

ایک عجیب خوفناک لمبوترے چہرے والا خوف دبے پاؤں گلی گلی میں چلا آتا ہے۔ مگر اب گلی کے ہونٹ چپ ہیں اور چہرہ بے جان۔۔۔

(بند ہوتی آنکھوں میں ڈوبتے سورج کا عکس) 197

رات ...... کی طرح تیزی سے اندھیرے کو دھنک رہی ہے۔ اندھیرے کے ڈھیر کے ڈھیر لگ گئے ہیں۔ (بند ہوتی آنکھوں میں ڈوبتے سورج کا عکس) 198

ڈوبتے سورج کا عکس اپنے دن بھر کے زخمی وجود کو لے کر ڈوبنے لگتا ہے تو سارا لہو اس کے چہرے پر چھا جاتا ہے اور جب یہ کسی بند ہوتی آنکھوں میں عکس ڈالتا ہے تو بند ہوتی آنکھیں اپنے ساتھ اس لہو کو بھی سمیٹ لیتی ہیں اور ایسی آنکھیں خواب دیکھیں تو عذاب خود بخود اس میں سے نظر آنے لگتے ہیں اور ایک بے پایاں خوف پورے وجود میں بھر جاتا ہے۔

درد خون کی بانہوں میں اچھلتا ہوا اس کی آنکھوں کے فرش پر ناچنے لگتا ہے۔ 199

رشید امجد کے ہاں پیکر تراشی کا عمل عجب ہے۔ کچھ اس طرح استعارے اور پیکر تراشی باہم مربوط

تحریر ہوتی ہے کہ کاغذ پر لکھا پردے پر تصویر کی طرح جلوہ نمائی کرتا ہے: -

> یادیں اپنے پاؤں میں گھنگھرو باندھتی ہیں اور ۔۔۔ وجود کے اجڑے کھنڈر میں چھن چھنا چھن ناچنے لگتی ہیں۔[200]
>
> اندھیرا آنکھیں ملتا ہوا رات کے بستر سے کہنیوں کے بل اٹھ رہا ہے اور کجلایا ہوا سویرا سمٹی سمٹائی دلہن کی طرح ملگجا گھونگھٹ نکالے دبے پاؤں سیڑھیاں اتر رہا ہے۔ (یاہو کی نئی تعبیر)[201]

رشید امجد اس نسل کے ایک ذہین افسانہ نگار ہیں جنھوں نے 1960ء کے بعد ادب میں قدم رکھا اور پورا روایتی تکنیکی اور اسلوبیاتی ڈھانچہ توڑ پھوڑ کر ایک نئے مگر مشکل نظام کی بنیاد رکھی اور پھر اسے مقبول بنانے میں تسلسل کے ساتھ لکھا۔ وہ وابستگی کے افسانہ نگار ہیں۔ ان کا افسانہ مقصدیت رکھتا ہے جو انسان دوستی کی بنیاد پر استوار ہے۔ آخر میں "حرفِ ستائش و اعترافِ ہنر" کے عنوان کے تحت شمس الرحمٰن فاروقی نے رشید امجد کے متعلق کہا ہے:

> رشید امجد نے افسانے کو جن نئی جہتوں سے آشنا کیا ہے ان میں سب سے قابل ذکر طرز اظہار کی ایک شگفتہ پیچیدگی ہے جس کے پیچھے تخلیقی کشمکش کی ایک پوری دنیا آباد ہے۔ رشید امجد کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ انہوں نے داستانی یا اسطوری رنگ اختیار کیے بغیر ہی ایک نئی طرح کی افسانوی فضا خلق کرنے میں غیر معمولی کامیابی حاصل کی ہے ۔ نیا افسانہ مقامی حوالے سے آزاد ہونے کی جو کوشش کر رہا ہے اس میں رشید امجد کی سرگرمیوں کی قدر و قیمت کا اعتراف ناگریز رہے گا۔[202]

۷۔ مسعود اشعر

مسعود اشعر نے جدید علامتی افسانے میں اعتدال کی راہ اختیار کی ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آنکھوں پر دونوں ہاتھ'' ان کی فکری اور نظریاتی سوچ کی عکاسی کرتا ہے۔ انہوں نے علامت اور پیکر دونوں سے کام لیا ہے۔ ان کے یہاں تہذیب اور زمین کے گم ہو جانے کا احساس بہت نمایاں ہے:

اب میں نے اپنے پاس بیٹھے ہوئے لوگوں کے چہروں کو دیکھا اور پھر اپنے دونوں ہاتھ اٹھا کر آنکھوں کے قریب لے گیا اور اٹھ کھڑا ہوا ''اور جو کیڑا زمین سے ہم رنگ نہیں ہوتا وہ ہمیشہ خطرے میں رہتا ہے۔'' پھر ایک قہقہہ بلند ہوا ''مگر ایسا کیڑا غیر محفوظ ہو تو پناہ کیا تلاش کرے'' --- میں نے چلتے چلتے اپنے آپ سے سوال کیا۔ (دکھ جو مٹی نے دیے)[203]

مسعود اشعر نے سقوط ڈھاکا پر جو کہانیاں تحریر کی ہیں، وہ ایک سچے وطن پرست کے جذبات کا اظہار ہیں۔ ان کی کہانیاں صرف حال کی روداد نہیں بلکہ وہ حال کو ماضی اور مستقبل کے ساتھ جوڑ کر شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ایک ایسی دنیا کو سامنے لاتے ہیں جو ہمارے عروج و زوال کی داستان سناتی ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کے مطابق:

مسعود اشعر کا افسانوی خمیر تہذیبی و مذہبی علامتوں سے اٹھتا ہے۔ چنانچہ علامتوں کا ماورائی آہنگ افسانے میں خوابیدگی کی ایک صورتحال کو ابھارتا ہے۔[204]

مسعود اشعر نے اپنے افسانوں خصوصاً سقوط ڈھاکا کے پس منظر میں تحریر کیے ہوئے افسانوں میں بغیر کسی تعصب کے صورتحال کی عکاسی کی ہے اور مسائل کے پس منظر میں چھپی وجوہات کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ معاشرے کی طبقاتی اونچ نیچ کے حوالے سے جو طنز کرتے ہیں وہ قاری کو مجبور کر دیتا ہے کہ وہ آنکھوں پر رکھے ہاتھوں کو ہٹا کر مسائل کو ان کے صحیح تناظر میں دیکھے۔ انہوں نے کئی جگہ تلمیحات سے بھی کام لیا ہے۔ مثلاً ان کی کہانی ''طیراً ابابیل'' کے بارے میں یاسمین فاطمہ کہتی ہیں:

مسعود اشعر کی کہانی ''طیراً ابابیل'' موجودہ دور کی اس صورتحال کی تصویر کشی کرتی ہے، جس میں شر کی قوت نے ساری دنیا کو اس طرح گھیر لیا ہے کہ اس کا کوئی مداوا باقی نہیں رہا۔[205]

لیکن مسعود اشعر کے یہاں بے بسی یا ناکامی نہیں بلکہ حالات سے نبرد آزما ہونے کا جذبہ ہے جو انہیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے ممتاز کرتا ہے۔ ان کے اسلوب میں تہذیبی اثرات موجود ہیں۔ ان کے اسلوب کے بارے میں ڈاکٹر اعجاز راہی کہتے ہیں:

مسعود اشعر اپنے افسانوں میں اظہار کی آسودگی کے لیے پیکر تراشی کا سہارا لیا ہے۔ چنانچہ وہ اکثر جگہوں پر علامتوں سے پیکر ابھار کر منظر کو دلکش بنا دیتے ہیں۔ تلمیح اور محاکات کا استعمال بھی مسعود اشعر کے ہاں ارزاں ہے۔ انہوں نے کئی جگہوں پر کہنے کے لیے قرآنی آیات اور اقوال سے مدد لی ہے۔ اور معاشرتی مسائل کے ساتھ جب وہ سیاسی مسائل پر اظہار خیال کرتے ہیں تو ان کا علامتی نظام ایک نئے سرے سے ترتیب پاتا ہے اور دور از کار علامتوں کے بجائے وہ اردگرد سے علامتیں منتخب کرتے نظر آتے ہیں۔[206]

vi۔ محمد منشا یاد

محمد منشاء یاد کا تعلق لکھنے والوں کے اس گروہ سے ہے جنہوں نے روایتی افسانے سے آغاز کیا۔ جب 1960ء کے بعد جدید افسانے کا آغاز ہوا، تو اُنہوں نے بھی قدرے تاخیر سے جدید افسانے کی تحریک میں شمولیت کے بعد خوبصورت افسانے پیش کیے۔ منشاء یاد کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ اردو کے ساتھ ساتھ پنجابی افسانے کے اہم لکھاری بھی ہیں بلکہ ان کا پنجابی زبان کا ناول انعام یافتہ کتابوں میں شامل ہے۔ ساتھ ہی انہوں نے ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے بھی لکھے ہیں جنہیں انعام مل چکا ہے۔

منشاء یاد جدید کہانی کاری میں ایک اہم نام ہے۔ انہوں نے روایتی افسانے سے آغاز کر کے نیم علامتی اور بعد ازاں علامتی اور استعاراتی افسانے لکھے۔ اس ضمن میں ان کے پہلے مجموعے "بند مٹھی میں جگنو" میں بھی دونوں طرح کے افسانے شامل ہیں۔ جو دونوں تکنیکوں اور اسالیب میں ان کی مضبوط گرفت کا پتا دیتے ہیں۔ اگرچہ وہ نظری اعتبار سے کسی تحریک سے وابستہ نہیں ہیں لیکن انسان دوست رویے کے حامل ہونے کے سبب ان کی کہانیاں موجودہ عہد کی بے معنویت اور فرد کے تنہائی کے احساس کو پیش کرتی ہیں اور اپنی سماجی کمٹمنٹ سے وابستگی کے سبب قومی، معاشی، معاشرتی اور ثقافتی موضوعات ان کے ہاں ارزاں ہیں، جیسے ان کا افسانہ "دوپہر اور جگنو" سقوطِ ڈھاکا کے پس منظر میں احساس شکست، خوف، دہشت اور شک کی اس لہر کا مظہر ہے جس سے اس وقت پوری قوم گزر رہی تھی۔ ان کے افسانے سماج کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں۔ "ریت اور پانی" جس کا مرکزی کردار اپنی پہچان کھو چکا ہے، اس کے گھر

والے اسے پہچاننے سے انکار کر دیتے ہیں اور خوفزدہ ہیں۔ یہاں سے کردار کہانی کی ذات میں بستے ہوئے اس کے گاؤں، گھر اور وہاں کی زندگی کو یاد کرتا ہے۔

منشا یاد نے اپنی کئی کہانیوں میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک بھی استعمال کی ہے، جیسے " سورج کے زخم"۔ ہومیو پیتھک ڈاکٹر کلاس میں بیماریوں پر لیکچر دے رہا ہوتا ہے اور کردار کا ذہن دور دراز آزادانہ گھومنے لگتا ہے۔ اس افسانے میں موجودہ دور کی معاشی و اقتصادی صورت سے ذہنی دباؤ کی کیفیت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں "بند مٹھی میں جگنو"ایک اہم اور خوبصورت کہانی ہے۔ اس کا مرکزی کردار جدید عہد کی بڑھتی ہوئی منافقت، تعصب، مکر وفریب اور یکسانیت سے بے زار ہے اور اس ماحول سے نکلنا چاہتا ہے مگر کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔

> "تازگی کا عالمگیر قحط پڑا ہوا تھا۔ ہر صبح بوسیدگی کی دبلی گائیں تازگی کی فربہ گائیوں کو ہڑپ کر جاتی تھیں...... تازگی کو سورج کی شعاعوں سے بچا کر فریج میں کئی کئی دن رکھا جاتا تھا۔ تازگی آٹھ آٹھ دن کی مری ہوئی مچھلیوں کی طرح گلتی تھی۔ جسم کی بوسیدگی کو ڈھانپنے کے لیے نت نئے فیشن رائج ہوتے تھے اور آؤٹ آف ڈیٹ نظریات پر لفظوں کا ملمع چڑھا دیا جاتا تھا۔ (بند مٹھی میں جگنو) 207

آگے چل کر مرکزی کردار جب گاؤں پہنچتی ہے تو وہاں دو عورتوں کو لڑتے دیکھ کر اسے زندگی اور تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لڑائی کو وہ اس حوالے سے دیکھتی ہے کہ اس لڑائی میں مکر وفریب یا منافقت نہیں۔ نہ لڑنے والیوں کے چہرے پر نفرت لکھی ہے۔ پہلے اسے بار ہا اپنی موت کا احساس ہوتا تھا۔ اس کے نزدیک خواب اور حقیقت میں بسا اوقات امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا۔

> اکثر اسے احساس ہوتا کہ وہ خواب نہیں تھا اور وہ واقعی مر چکی ہے۔ وہ اکثر اپنے آپ کو ٹٹولتی رہی کہ وہ ہے یا مر چکی ہے۔ (بند مٹھی میں جگنو) 208

ڈاکٹر وزیر آغا، منشاء یاد کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں : -

> بس یہی ایک اچھے مجموعے کی نشانی ہے کہ اس کے مطالعے سے آپ وہ نہیں رہتے، جو مطالعے سے پہلے تھے۔ یہ جادوگری نہیں تو اور کیا ہے۔ منشاء یاد کے

> افسانوں میں جادوگری کے مظاہرے قدم قدم پر ملتے ہیں ۔۔۔ اس سلسلے کا شاید سب سے خوبصورت افسانہ ''پے انگ گیسٹ'' ہے جو نہ صرف اردو کے ناقابلِ فراموش افسانوں میں شامل ہونے کے قابل ہے بلکہ منشاء یاد کے فن کا بھی ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ [209]

منشاء یاد کی کہانیوں میں جدید عہد کی تکنیک جس طرح آتی ہے وہ کہانی کے گراف کو مسلسل اوپر اٹھاتی چلی جاتی ہے اور فوری ابلاغ ہونے والے واقعے کے بعد رفتہ رفتہ اس کا معنوی پس منظر پھیلتا ہوا کہانی کو کثیر الجہات بنا دیتا ہے: -

> منشاء یاد کے علامتی افسانے ان کے روایتی اسلوب کی نسبت زیادہ طاقتور فکری علائق رکھتے ہیں۔" میں وہ اور وہ"میں انہوں نے تجریدی اسلوب کو برتا ہے اور زندگی کی یکسانیت اور بے معنویت اجاگر کی ہے۔ بے معنویت اور یکسانیت کا احساس ان کے اکثر افسانوں میں دکھائی دیتا ہے۔ یہ احساس محمد منشاء کے شعور کا حصہ ہے۔ اس نے اپنی زندگی کا آغاز جس ماحول سے کیا، وہاں ہریالی، کھیت، درخت، جنگل اور سادہ لوح لوگ تھے۔ منظر ایک سے نہیں رہتے تھے، کبھی کھیت بالیوں سے لہراتے ہوئے اور کبھی ویرانیوں میں لپٹے ہوئے، مگر جہاں ان کے شعور نے آنکھ کھولی وہاں کا ہر منظر ایک سا، نہ بدلنے والا اور بے معنی سا ہے۔ زندگی میں دوڑتی خود غرضی سے قدریں اپنا رنگ روپ کھو چکی ہیں۔ زندگی کے یہی تجربے ان کے افسانوں کی زندگی ہیں۔ [210]

محمد منشاء یاد کے ہاں بات کہنے کا ہنر ہے۔ مشکل سے مشکل بات بھی نہایت سہولت کے ساتھ کہہ جاتے ہیں۔ زندگی سے وابستگی ہو تو افسانہ نگار کی نگاہیں ایکس ریز کی مانند سماج کے باطن تک اترنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ منشاء یاد نے زندگی سے موضوعات چنے ہیں اور اپنی مخصوص تکنیک سے کمال مہارت سے اُنہیں بیان کر دیا ہے۔ اردو افسانے کے جدید عہد میں بہت سے لکھنے والوں میں یہ وصف بہت کم لوگوں کو ملا ہے کہ وہ سوچ کو الفاظ اور الفاظ کو تصویروں میں اس طرح اتار سکیں۔ منشاء یاد کے افسانے "دام شنیدن"میں تکنیک کی مہارت کی خوبصورت مثال دیکھنے کو ملتی ہے، جہاں منشا یاد نے سماج کی انتہائی

سفا کی کو پیش کیا ہے، جہاں بکریاں وہ سب کچھ اپنی گفتگوؤں کے ذریعے نہایت سہولت سے کہہ دیتی ہیں جس کے لیے عام طور پر تفصیلی تحریر کی ضرورت ہوتی ہے۔

ذبح کس طرح کرتے ہیں؟

زمین پر لٹا کر چھری چلا دیتے ہیں...... بڑی نے کہا

تکلیف تو بہت ہوتی ہوگی؟

ہاں میں نے ایک بار دیکھا تھا۔ بڑی دیر تک جان نکلتی رہتی ہے۔

ذبح کیوں کرتے ہیں؟

کھانے کے لئے...... ان کے منہ میں بھیڑیے کے دانت ہوتے ہیں۔

(دام شنیدن) [211]

اسی لیے ڈاکٹر اعجاز راہی نے کہا:

> منشاء یاد نے اظہار میں اختصار و ایجاز کا ایک زبردست مظاہرہ ایک سطر میں کر دیا۔ " ان کے منہ میں بھیڑیے کے دانت ہوتے ہیں" یہ ایک سطر انسانی معاشرے کی ظالمانہ طرزِ عمل کی ایک بھرپور علامت ہے جس نے انسانی معاشرے کو جبر و تشدد، اخلاقی گراوٹ اور انسان دشمنی کی بُنیاد پر لا کھڑا کر دیا ہے۔ [212]

منشاء یاد کے افسانے اس بات کی دلیل ہیں کہ منشا یاد روایتی اسلوب میں لکھیں یا جدید تکنیک استعمال کریں، ان کا نقطہ نظر حقیقت پسندی کی عکاسی کرتا ہے۔ وہ معاشرے کے بارے میں اگرچہ اس طرح نہیں سوچتے جس طرح ترقی پسند ایک واضح نقطۂ نظر کے ساتھ اسے دیکھتے تھے۔ مگر صداقتِ اظہار ان کے ہاں فیاض ہے اور معاشرے کے بارے میں بات کرنے انداز اور رویہ اسی دروبست میں کھلتا ہے ان کے بارے میں امرتا پریتم کہتی ہیں: -

> محمد منشاء یاد کی کہانیاں پڑھتے ہوئے، اس کے کہانی کہنے کے انداز کو دیکھ کر مجھے لیونا رڈو سطر سطر پر یاد آتے رہے...... اور یہی گواہی ہے کہ لفظوں میں چھپے احساسات کیسے ایک اندھیرے کو روشن اندھیرا بنا سکتے ہیں اور کیسے ایک روشنی کو

> کلنخائی (تاریکی آمیز) روشنی ...... اور یہی سبب ہے کہ ان کی کہانیوں نے رات پڑے کہانیاں سننے کی روایت کو الٹ دیا۔ یہ کہانیاں طلوع ہوتے سورج کی لالی کے وقت پڑھی جانے والی کہانیاں ہیں۔[213]

> وہ سب روشن وادی پہنچ گئے لیکن بصارت سے محروم ہو کر، ان کے لیے روشن اور تاریک سرنگ میں کوئی فرق نہ تھا۔ وہ اپنے لٹے ہوئے سامان ، اپنی عورتوں اور واپس چلے جانے والے لوگوں یاد کر کے روتے ہیں اور وادی میں بھٹکنے لگتے ہیں۔ لیکن وہ پر امید ہیں کہ اب ان کے ہاں جو بچے پیدا ہوں گے وہ شاید بصارت سے محروم نہ ہوں۔ (سورج کی تلاش) [214]

"سورج کی تلاش "ایک ایسی کہانی ہے جو مکمل علامتی نظام کے تحفظ کی حامل ہے اس میں سورج روشنی ،قوت اور سچائی کی علامت ہے ۔ اس کہانی کا تانا بانا اس فلسفے کے گرد بنا گیا ہے کہ جو لوگ روشنی اور سچائی کے لیے نکلتے ہیں انہیں قدم قدم پر دکھ اور تکالیف اٹھانی پڑتی ہیں۔ کچھ راستے کی مشکلات دیکھتے ہوئے واپس چلے جاتے ہیں۔کچھ اپنے ہی لوگوں کے ہاتھوں دکھ اٹھاتے ہیں اور ثابت قدم لوگ جب وقت کی تنگ و تاریک سرنگ سے نکلتے ہیں اور روشن وادی میں داخل ہوتے ہیں، اس وقت تک ان کی آنکھیں اندھیروں کی اس حد تک عادی ہو چکی ہوتی ہیں کہ سورج کی روشنی سے ان کی آنکھیں چندھیا جاتی ہیں اور وہ بصارت سے محروم ہو جاتے ہیں لیکن اس مادی تگ و دو اور قربانیوں کے باوجود وہ امید کا دامن نہیں چھوڑتے اور سوچتے ہیں کہ ہم تو روشنائی سے محروم ہیں لیکن ہمارے بچے یقیناً اس روشنی سے کسبِ فیض کر سکیں گے۔

"دوپہر اور جگنو"اور "بند مٹھی میں جگنو"دو مختلف اسالیب اور تکنیک کے افسانے ہیں پہلا افسانہ روایتی انداز اور رویے اور دوسرا جدید تکنیک میں لکھا گیا ہے ۔ پہلا افسانہ کھلا ہوا ، اکہری سطح کے ساتھ جبکہ دوسرا معنی کی مختلف ابعاد میں پھیلا ہوا ہے۔ پہلے افسانے میں زندگی اتنی ہی نظر آتی ہے جتنی زمین سے اوپر ہے۔ جبکہ دوسرے افسانے میں علامتوں کے ایکس ریز کے ذریعے وہ زندگی بھی نظر آنے لگتی ہے جو انسان کے اندر بستی ہے کیونکہ انسان جتنا باہر ہے اس سے زیادہ اندر بستا ہے۔

"پاسپورٹ، بائیس خاندان، زر مبادلہ، قومی ملکیت، عوامی حکومت ...... وہ اخبار اٹھا کر دیکھنا چاہتا ہے، مگر کسی انجانے خوف سے اس کا ہاتھ لرز جاتا ہے پتہ نہیں آج کس ملک نے کسی بڑی طاقت کے اشارے پر کس پر حملہ کر دیا......

...... پتہ نہیں آج کس ملک کی فوج نے وہاں کی حکومت کا تختہ الٹ دیا۔

...... نہا دھو کر جب وہ ناشتہ کرنے بیٹھتا ہے تو پھر اخبار اٹھا کر پڑھنے لگتا ہے۔ بیوی نے شوہر کو زہر دے دیا۔ ڈبل روٹی کا ٹکڑا اس کے منہ میں ہے مگر وہ چبا نہیں سکتا۔ (دوپہر اور جگنو) 215

پرانی چیزوں سے اس کا دل اوب گیا تھا۔ تازگی کا عالمگیر قحط پڑا ہوا تھا۔ ہر صبح بوسیدگی کی دبلی گائیں، تازگی کی فربہ گائیوں کو ہڑپ کر جاتی ہیں ---

وہ آخری سیڑھی پر بیٹھ گئی۔ اس نے اطمینان کا سانس لیا۔ اسے آزادی اور تازگی کا احساس ہونے لگا اور جی چاہنے لگا کہ وہ مرغیوں کے ڈربے میں کھڑی ہو کر ان دور افتادہ لوگوں کو آواز دے جو اپنے انڈوں میں زندہ چوزوں کی طرح باہر نکلنے کے لیے ٹھونگیں مار رہے ہیں۔

آدمی ایک ہی نام سے اور ایک ہی حقیقت میں رہتے رہتے کتنا اُکتا گیا ہے۔ اس کے جسم پر چکنائی اور میل کے دھبے پڑ جاتے ہیں اور روح کی یکسانیت کو دیمک چاٹنے لگتی ہے۔

ایک بار اس نے دیکھا کہ وہ چائے بناتے بناتے کیتلی میں بند ہو گئی ہے وہ چیختی چلاتی ہے مگر کوئی ڈھکنا نہیں اٹھاتا۔ یہاں تک کہ اس کا دم گھٹ جاتا ہے اور وہ مر جاتی ہے۔ (بند مٹھی میں جگنو) 216

دونوں افسانوں سے مختصر اقتباسات منشاء یاد کے اسلوب، تکنیک اور رویوں کا فرق واضح کرتے ہیں۔

vii۔ زاہدہ حنا

زاہدہ حنا ایک نظریاتی افسانہ نگار ہیں جنہوں نے زوال کو حال سے نکل کر تاریخ کے صفحات میں

تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ برصغیر کے سیاسی بحران کو انھوں نے تہذیبی زوال کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ہاں وجودی احساسات بھی موجود ہیں۔لیکن انھوں نے وجودی فلسفے کو بے عملی کی سطح پر نہیں اپنایا بلکہ ان کے کرداروں میں زندہ رہنے اور جدوجہد کرنے کا بے پناہ جذبہ موجود ہے۔ ان کے کردار بے بسی کے خلاف جہاد کرتے نظر آتے ہیں۔لیکن انھوں نے کردار کی نفسیاتی تصویر کشی کے لیے زوال کے اندر دور تک اتر کر دیکھا ہے۔ ڈاکٹر مرزا حامد بیگ ان کے بارے میں کہتے ہیں:

> آج کی انٹلکچوئل عورت کے نزدیک وصال ایک شفاف ندی ہے جس کے اندر کوئی رمز نہیں اور اس کے مقابل فراق جان لیوا ہے لیکن اسرار سے پُر سمندر کی مانند خوبصورت۔ یوں زاہدہ کا چناؤ فراق ہے۔ زاہدہ حنا کے افسانوں میں وجودیت کے فلسفے کے زیر اثر ہمارے عہد کی مضطرب انسانی جدوجہد کی خاص معنویت ہے اور وجودی سطح پر عورت اور مرد کا ازلی تنازعہ توجہ کا طالب۔[217]

زاہدہ حنا کا تخلیقی رویہ رومانویت سے جڑا ہوا ہے۔ ان کے افسانوں ''زیتون کی شاخ''، ''صرصر بے اماں''، ''آنکھوں کے دیدبان''، ''یکے بود، یکے نبود'' میں اساطیری عناصر پائے جاتے ہیں۔

> میں عشتار ہوں، تم تموز ہو، تم پاتال میں قید ہو اور میں تمھیں لینے کے لیے آئی ہوں۔ ایک روشن ہاتھ اندھیرے میں تیرتا ہوا اس تک آیا اور اس نے روشنی کو تھام لیا۔ (جسم وزبان کی موت سے پہلے)[218]

> شاہ پور کو بیٹا بنا کر میں اپنے سارے شوق پورے کر سکتا ہوں۔تم یقین کرو وہ گندھی ہوئی مٹی پر جادو کر سکتا ہے۔[219]

viii۔ اسد محمد خان

اسد محمد خان نے ستر کی دہائی میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور جلد ہی اپنی منفرد آواز کی شناخت کروالی۔ انتظار حسین کی طرح اسد محمد خان نے بھی اساطیر سے بڑا کام لیا ہے اور اساطیری علامتوں کو نئے معنوں سے ہم آہنگ کر کے اپنے عصر کی داستان سنائی ہے۔ مثلاً

> اندھے لڑکپن میں اجلی اجلی فاختاؤں کو ہلاک کرتے تھے۔سوائے ارضِ موعود! میں

روتا ہوں کہ میں نے فاختائیں کیوں ہلاک کیں۔ (یومِ کپور) 220.

اس نے جھٹکے سے اسٹکنگ پلاسٹر کا وہ ٹکڑا اپنی پیشانی سے نوچ پھینکا جسے وہ پابندی سے نماز کے گٹے والی جگہ پر چپکا لیا کرتا تھا۔ پھر اس نے سر جھکایا، زمین کی طرف دیکھا اور تینوں لوگ جلا کر خاک کر دیے۔ (ترلوچن) 221

انہوں نے داستانی لب و لہجے میں نئے عہد کی عکاسی کی ہے اور اس کے لیے علامت و استعارہ دونوں سے کام لیا ہے۔ جب وہ ماضی کی بڑی روایتوں کا تقابل اپنے عہد کے زوال سے کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں طنز آ جاتا ہے اور وہ اپنی ذات کو محور بنا کر پورے عہد کی المناکی کو ایک نئے معنی دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ 222

ix۔ اعجاز راہی

اعجاز راہی کا تعلق جدید افسانہ نگاروں کے اس گروہ سے ہے جنہوں نے افسانے کو نئے فکری، فنی و اسلوبی رویوں سے آشنا کیا اور علامت، تجرید اور استعارے کے ذریعے اپنے عہد کے گمبھیر مسائل کو اس طرح پیش کیا کہ وہ اپنے عہد کی ایک مبسوط تاریخ بن گئے ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں کے مجموعوں میں اعجاز راہی کا مجموعہ ''تیسری ہجرت'' 1973ء میں، رشید امجد کا 1974ء میں جبکہ منشا یاد کا 1975ء میں منظرعام پر آیا۔ بقول خاور نقوی:

تیسری ہجرت میں شامل افسانے اپنے موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے چونکانے والے تھے اور اس وقت ادبی حلقوں میں موضوع بحث بنے رہے۔ 223

ڈاکٹر وزیر آغا نے ''تیسری ہجرت'' کے دیباچے میں لکھا:

''تیسری ہجرت'' اعجاز راہی کے ان خیال انگیز افسانوں کا مجموعہ ہے جن میں اس نے فرد کے آشوب کو نہ صرف اپنا موضوع بنایا ہے بلکہ اس کے مد و جزر میں خود بھی ایک تنکے کی طرح ہچکولے کھاتا چلا گیا ہے۔ 224

اعجاز راہی نظریاتی طور پر ترقی پسند تحریک سے تعلق رکھتے ہیں لیکن انہوں نے اسلوب کے نئے

پیراہن کو اپنا کر اپنے آپ کو جدید افسانہ نگاروں میں شامل کیا ہے۔ ان کا بنیادی موضوع سماجی انتشار میں فرد کی اندرونی و باطنی شکست و ریخت ہے۔ انہوں نے سیاسی جبر میں رہنے والے کرداروں کی تحلیل نفسی کر کے ان عوامل تک پہنچنے کی کوشش کی ہے جو صدیوں سے ہمارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں۔ اعجاز راہی نئے افسانہ نگاروں میں واحد شخص ہیں جو عملی طور پر بھی سیاسی جدوجہد میں شریک رہے ہیں۔ جس کی وجہ سے جبر کے اظہار میں ان کا تجربہ ذاتی ہونے کے ساتھ ساتھ منفرد بھی ہے۔

اسلوبیاتی سطح پر اعجاز راہی کے ہاں کہیں کہیں ایسے جملے بھی ملتے ہیں جو شعریت کے ساتھ ساتھ علامت کی نئی معنویت سامنے لاتے ہیں:

آسیب کا اثر بڑھنے لگا حتیٰ کہ ہر شخص خود ایک آسیب بن گیا۔ (تیسری ہجرت)[225]

رات کے زہریلے سائے جلتی بلتی دوپہر میں اور بھی لمبے ہو جاتے ہیں۔ (نیا پل)[226]

''دوست سورج اندھا ہو گیا ہے۔ کوئی سورج کی روشنی چرا کر لے گیا ہے ......آؤ دوست سورج کا ماتم کریں۔'' (نزار لمحوں کی لامثاب داستان)[227]

x۔ سمیع آہوجہ

سمیع آہوجہ کے افسانے ظلم کے خلاف ایک احتجاج ہیں۔ انہوں نے تیسری دنیا خصوصاً فلسطین کے حوالے سے جو افسانے لکھے ہیں ان میں سامراجی تشدد کی بہترین عکاسی کی گئی ہے۔ انہوں نے اپنے اسلوب کو احتجاج کی اس لہر کے ساتھ جوڑ کر ایک ایسی زبان بنانے کی کوشش کی ہے جس میں بظاہر کھردرا پن نظر آتا ہے لیکن یہ جملے کی پہلی سطح ہے۔ جوں جوں غور کریں اس کھردرے پن کے نیچے معنی کی ایک دنیا کھلتی جاتی ہے۔ ڈاکٹر رشید امجد سمیع آہوجہ کے افسانوں کی زبان کے متعلق لکھتے ہیں:

جدید اظہاری رویوں یعنی پیکر تراشی اور حسیات کی شناخت کے عمل سے لے کر لوک دانش سے فیض یاب ہونے کی تمام صورتیں شامل ہیں۔ کہانیوں کی بنت کاری میں جدید علامتی افسانے کے ارتقائی عمل کا واضح شعور سمیع آہوجہ کو جدید علامتی و تجریدی کہانی کاروں میں ایک ممتاز اور منفرد مقام عطا کرتا ہے۔[228]

xi۔ احمد جاوید

احمد جاوید کا تعلق 70 کی دہائی کی نسل سے ہے۔ اگرچہ اُنہوں نے 60 کی دہائی کے دوسرے وسط میں لکھنا شروع کر دیا مگر احمد جاوید کا شمار اس اہم نسل میں ضرور ہوتا ہے جنہوں نے درحقیقت نئے افسانے کی مقبولیت میں بھی اضافہ کیا اور اس میں نئے نئے تجربے بھی کیے۔ اب تک احمد جاوید کے تین افسانوی مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان مجموعوں کے موضوعاتی مطالعے سے یہ بات پوری طرح عیاں ہے کہ ان کی کہانیاں سیاسی و سماجی استحصال پر مرکوز دکھائی دیتی ہیں۔ البتہ کچھ کہانیاں ان سے ہٹ کر بھی لکھی گئی ہیں۔

> احمد جاوید کے افسانے فکری اعتبار سے اپنے معاشرے کے معاشی اور سماجی موضوعات کے گرد گھومتے ہیں۔ کچھ افسانوں میں سیاسی اور معاشرتی ردِعمل ہیں۔ لازمی بدی سے جنم لیے ہوئے کرداروں کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں ۔۔۔ کہانی کار نے اس زمانے کی روح کو اپنے اندر سمیٹ لیا ہے جس میں وہ سانس لے رہا ہے۔[229]

ان کے پہلے مجموعے "غیر علامتی کہانی" میں بیشتر افسانے 1977ء کے مارشل لاء کے بعد تحریر کیے گئے۔ اسی لیے ان کا تناظر اس عہد پر پھیلا ہوا ہے اور بآسانی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ مارشل لاء کے ردِعمل میں تحریر کیے ہوئے ہیں۔ "غیر علامتی کہانی نمبر 1"، "غیر علامتی کہانی نمبر 2"، "آثار"، "گشت پر نکلا ہوا سپاہی"، "باہر والی آنکھ"، "دم دار ستارے"، "کولہو کے بیل"، "پیادے" اور آکاس بیل وغیرہ سیاسی جبر و استحصال کی کہانی سناتے ہیں۔

"پیادے" ایک ایسی کہانی ہے جس میں گزشتہ کئی ہزار سال میں اس خطے کے عام آدمی پر گزرنے والی بپتا کو بیان کیا گیا ہے اور آخر میں اسے اپنے عہد سے جوڑا گیا ہے۔

> "پیادے" احمد جاوید کی نمائندہ کہانیوں میں سے ہے۔ یہ کہانی انسانی تاریخ کے مختلف ادوار کو ہمارے سامنے لاتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ عام انسانوں کا مقدر ہمیشہ یکساں رہا ہے۔[230]

عام آدمی/ مڈل کلاس وہ طبقہ ہے جس کا استحصال ہر دور میں کیا گیا ہے۔ ہندوستان کی تاریخ میں

جب کبھی حملہ آور آئے اور فاتح بنے تو انہوں نے اسی طبقے کو اپنا غلام بنایا اور ان سے خدمت کروائی۔

لوٹ مار کی شاموں میں ہمیشہ نفسا نفسی ہوتی ہے۔ وہ روندتے ہوئے، کچلتے ہوئے، ہانکتے ہوئے پھیلتے چلے گئے۔ آگ اور دھوئیں کا غبار اترا تو غلام پابہ زنجیر ان کے روبرو تھے۔ ہمیں بتایا گیا، خدمت گزارو اور غلامو! تم ہمیشہ سے فتح کیے جانے کے لیے تھے۔ ہم نے دعاؤں میں گھوڑوں اور مویشیوں کے ساتھ تمہیں مانگا سو پالیا۔[231]

بے شک ہم ہمیشہ سے فتح کیے جانے کے لیے ہیں۔ کھدائی پر جو تصویریں دریافت ہوئی ہیں ان میں ہماری شناخت مشکل نہیں ہوتی کہ گلے میں طوق، ناک میں نکیل اور پاؤں میں زنجیر ہوتی ہے۔ ہم نظر جھکا کر چلتے دکھائی دیتے ہیں۔[232]

اس طبقے کے خواب کبھی پورے نہیں ہوتے۔ وہ مکمل طور پر اسیر ہوتے ہیں اور سارے زندگی آزادی کے خواب آنکھوں میں سجائے رکھتے ہیں اور ایک دن یونہی مر جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ایک شہر فنا ہوتا ہے لیکن جب کافی مدت بعد یہ شہر دوبارہ دریافت کر بھی لیے جاتے ہیں تب بھی صرف مجسمے، تصاویر، تحریریں برآمد ہوتی ہیں مگر ان کے خواب تب بھی سامنے نہیں آتے۔

جب کھدائی پر شہر دریافت ہوتے ہیں تو ان کے ساتھ ان کی صبحیں اور شامیں دریافت نہیں ہوتیں، صرف عمارتوں کے کھنڈر سامنے آتے ہیں۔ وہ پھول جو جوڑوں میں سجائے گئے، جو گجرا بنائے گئے، جو پاؤں تلے مسل دیے گئے کون ڈھونڈتا ہے۔ اور کون ڈھونڈتا ہے موسم جو دل میں اترتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے کھلونے ضرور دریافت ہوتے ہیں۔ سکے، زیور، مجسمے، تحریریں، تصویریں اور ان پر بنے ہوئے سارے نقش و نگار۔ مگر آنکھوں کی لالی، ہونٹوں کی جنبش، ماتھے کی شکنیں، یہ سب دریافت نہیں ہوتے۔ نہ جانے ہجر و وصال کے لمحے کہاں جاتے ہیں اور کہاں جاتی ہیں انتظار کی گھڑیاں۔[233]

تم کہاں ہو کہ سب کچھ دریافت ہو چکا ہے۔ خود اور ڈھالیں اور تلواریں سب عجائب گھروں کی زینت بنی ہیں۔ اونچے برج اور مینار اب دیدار عام کو کھلے ہیں

> مگر جو جسم داغتے تھے، آنکھیں نکالتے تھے، دیواروں میں چنوا دیتے تھے، ان کے مقبروں کی حفاظت کی جاتی ہے، پھول چڑھائے جاتے ہیں۔ ان کے گھوڑوں کی زینیں پالش کی جاتی ہیں جن کے پیچھے گھسٹتا پھرا تھا۔ وہ تیر بہت حفاظت سے پڑے ہیں جو میرے آر پار ہوئے تھے۔ مگر میرا ذکر کہیں بھی نہیں۔[234]

موجودہ دور کے عام آدمی کا حال بھی اس سے کچھ مختلف نہیں۔ اس کا استحصال آج بھی اسی طرح کیا جا رہا ہے جس طرح تاریخ میں اس کے ساتھ کیا جاتا رہا۔ آج بھی وہ اسی طرح حالات بدلنے کی امید میں اپنے آنکھوں میں خواب سجائے ہوئے ہے اور تمام مشکل حالات کو اچھے وقت کے انتظار میں کاٹے جا رہا ہے۔

> میں بھاگتے بھاگتے ہانپ گیا ہوں۔ زمین بھی شق ہو چکی ہے اور وہ بھاری قدموں کے ساتھ میرے سر پر پہنچ چکے ہیں۔ تم جہاں کہیں بھی ہو، جس گھر میں بھی ہو، شہر کے زمین میں دھنس جانے سے پہلے اپنی بے کواڑ کھڑکی سے کسی اور سمت کود جاؤ۔ آنے والے زمانوں کو کچھ تو خبر ہو۔ میرے بھی کچھ خواب تھے۔[235]

"شام اور پرندے"، " کہانی کی گرہ"، "بند آنکھوں کے پیچھے"، "بیمار کی موت" اور "اندر والی آنکھ" میں سیاسی جبریت کا موضوع نمایاں نہیں بلکہ اس میں سماجی استحصال سے پیدا ہونے والی بیچارگی زیادہ غالب آ گئی ہے۔ احمد جاوید کے دوسرے مجموعے "چڑیا گھر" کے کم و بیش تمام افسانے انہی موضوعات پر مشتمل ہیں جو "غیر علامتی کہانی" کے ہیں۔ البتہ اس مجموعے کی تخصیص یہ ہے کہ اس کی سب کہانیوں کے عنوانات پرندوں، جانوروں یا حشرات الارض پر ہیں۔ یہ بات طے ہے کہ احمد جاوید نے خود کو گرد و پیش کے سنجیدہ موضوعات کے ساتھ وابستہ کیا ہے۔ ان کے ہاں رومانی کہانیوں کا تو سرے سے سراغ ہی نہیں ملتا۔ سیاسی جبریت، سماجی استحصال ، عورت کے حقوق اور سامراجی ریشہ دوانیاں انہیں کہانیوں کا مواد فراہم کرتے ہیں۔

> اس کے موضوعات کا دائرہ بہت پھیلا ہوا ہے۔ ہم عصر سیاسی اور سماجی زندگی کے تضاد، اندیشے، واہمے اور خوف، ناحق پکڑے جانے کا خوف، موسم اور پرندے

سب ہی انہیں مرغوب تھے۔ حبس کا موسم چھٹتا ہی نہیں۔ رت بدلتی ہی نہیں۔ درو دیوار کو یکسانیت چاٹ رہی ہے۔ شہر کی گلیاں اور سڑکیں سنسان ہیں۔ بازار بند ہیں۔ تازہ ہوا کا کوئی جھونکا کہیں سے نہیں آتا۔ انہیں عصری آگہی اور حقیقت حال کا ادراک ہے۔ یہی ان کا آشوب ہے۔ وہ فرد، سماج اور کائنات کو نئے آئینوں میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خواب اور حقیقت باہم پیوست ہیں۔ ان گنت مسائل ہیں۔ مذہب...... نظریے، تقسیم کا مسئلہ، دائرے میں ہانکے جانے کا سلسلہ ختم ہونے میں نہیں آتا۔ تاریخ مغالطوں اور Confusions سے بھری پڑی ہے زمین بوجھ سے جھکی جاتی ہے۔[236]

اس اقتباس سے احمد جاوید کے ہاں موضوعات کی وسعت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ چونکہ انہوں نے اپنے معاشرتی مسائل کا گہرا اثر لیا ہے لہٰذا ان کے ہاں ردِعمل بھی شدت سے ظاہر ہوا ہے۔ جب کسی ادیب کے ہاں ردِعمل شدید ہو تو ڈر یہ ہوتا ہے کہ اس کی تحریر میں تلخی، اکھڑ پن، غصہ اور ناراضگی کے عناصر نمایاں ہو جاتے ہیں۔ لیکن احمد جاوید کے ہاں بغاوت کے بجائے ڈر اور خوف کی فرماں روائی چونکہ زیادہ ہے اس لیے نرمی، ملائمت اور داخلی مکالمے نے نثر کو شاعرانہ بنا دیا ہے۔ اسی لیے ان کے منظر پوری جزئیات کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں اور بعض اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے کیمرہ زوم ان اور زوم آؤٹ ہو کر ہر منظر کی اہمیت واضح کر رہا ہو۔ اس کے لیے چند مثالیں ملاحظہ کیجئے۔

سڑک کے کنارے بڑے بڑے شوکیسوں سے سجی دکانوں سے آوازیں اور آوازیں فٹ پاتھ پر ریڑھی والوں کی اور گاڑیوں کے ہارن اور ہوٹلوں، پان سگریٹ والی دکانوں سے قسم قسم کے فلمی گانوں کی چیختی ہوئی گھسی پٹی ملی جلی آوازیں اور آوازیں لنگڑے لولے، اپاہج فقیر جو اِدھر اُدھر جا بجا بکھرے ہوئے۔ اور بکھرے ہوئے ان کے سامنے سکے۔ سکے میلے کچیلے اور چمکتے ہوئے اور ٹوٹے پھوٹے۔ بوسیدہ مگر آدمیوں سے کھچا کھچ بھرے ہوئے تانگے اور ان کی تھکی ہاری گھوڑیاں ۔ اور گھوڑیوں کے کوچوانوں کے لہراتے ہوئے چابک اور ان کی اٹھی ہوئی دمیں اور سڑک پر بکھرتی جاتی لید۔ میں ایک بند دکان کے تھڑے کی طرف سمٹتا ہوں کہ ہجوم کو آنکھوں میں بھرلوں۔ میرے بالکل سامنے ایک ٹریفک والے نے ایک کوچوان

> کو گریبان سے پکڑ کر تانگے سے نیچے گھسیٹ لیا ہے اور اب وہ ہیں اور لوگوں کا سڑک کے بیچوں بیچ ان کے ارد گرد ہجوم، دم سادھے ہوئے تماشے کا منتظر۔[237]

> اِدھر اُدھر چھتوں پر دھوپ اپنے پھیلاؤ میں تھی اور لوگ تھے۔ عورتیں کپڑے لٹکاتی، بچے نہلاتی ہوئیں۔ نو عمر لڑکے پتنگیں اڑاتے ہوئے۔ بوڑھے ننگی پیٹھیں روشن دھوپ میں جھکائے کھجلاتے ہوئے۔ لڑکیاں کتابیں ہاتھ میں لیے ٹہلتی ہوئیں پڑھتی ہوئیں، پڑھتے پڑھتے رکتی گلی میں جھانکتی ہوئیں۔ گلی میں لڑکے سر اٹھائے اوپر دیکھتے آتے جاتے ہوئے۔ وہ کپڑے لٹکاتی گئی دیکھتی گئی۔[238]

لینڈ سکیپنگ(Landscaping)احمد جاوید کے اسلوب کی نمایاں پہچان ہے۔ احمد جاوید کی شناخت یہ ہے کہ وہ منظر دکھانے کے بجائے قاری کو اس میں اتارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ منظر کی جزئیات کو "داستانی لحن" میں سامنے لاتے ہیں جس کے لیے الفاظ کی تکرار ان کو مدد فراہم کرتی ہے۔ وہ ایک بڑے منظر کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں چھوٹے چھوٹے جملے لکھنے کا رجحان ہے۔ بقول رشید امجد:

> احمد جاوید کے اسلوب میں کیمرہ تکنیک کو نمایاں حیثیت حاصل ہے، وہ منظر کو کھولتا جاتا ہے اور بیان میں پرانے داستان گو جیسی وسعت کے ساتھ قاری کے ذہن میں تاثر کی تصویریں بنتی چلی جاتی ہیں۔ اس اسلوب میں لفظوں کی تکرار، منظر کی دہرائی اور ایک کیفیت کو متعدد بار زور دے کر بیان کرنا وہ خاص انداز ہے جس سے احمد جاوید کے اسلوب کی انفرادیت قائم ہوئی ہے۔[239]

> اس کی تخلیقی آنکھ کیمرے کی طرح ایک ایک منظر کو اپنی گرفت میں لیتی چلی جاتی ہے۔ اس کے اسلوب میں بھی کیمرہ تکنیک کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ وہ منظر کو گرفت میں لے کر کھولتا چلا جاتا ہے اور بیان میں بڑے داستان گو جیسی وسعت کے ساتھ قاری کے ذہن میں تاثر کی تصویر بنتی چلی جاتی ہے۔ منظر پر منظر گرنے سے مناظر کی ایک مہین سی تہہ بنتی چلی جاتی ہے اور اس تہہ میں سے سب ہی مناظر کی دھندلی دھندلی تصویریں بھی دکھائی دیتی ہیں۔[240]

چھوٹے چھوٹے جملوں ،تکرار لفظی، علامت حذف، علامت خط کا استعمال ملاحظہ کیجئے۔

ڈرو نہیں...... بولو......مگر وہ کیا بولتا کہ وہ تو تا حال جانور تھا...... اسے کیا خبر کہ کون پوچھ رہا تھا...... جانور سوچتے کب ہیں...... وہ تو محض محسوس کرتے ہیں...... وہ سر جھکا کر ہٹ آئے...... اب کوئی چک باقی نہیں رہا......آسمان پر پرندے اپنی اپنی آوازوں میں بول رہے تھے...... اور جانوروں کے شور سے جنگل گونج رہا تھا...... وہی اپنی اپنی بولیاں......لفظوں سے عاری اپنی اپنی بولیاں...... جیسا کل تھا ویسا آج تھا......[241]

احمد جاوید روز مرہ زندگی سے ایسی علامتیں وضع کرتے ہیں جن کے معنی واضح اور متعین بھی ہیں اور جو ان کی اپنی تخلیقی کاوش کی مدد سے نئے معنی بھی سامنے لاتی ہیں۔حبس،طوفان،سیلاب، سپاہی، چور، اخبار، اسی طرح حبس کے موسم کے متعلقات جیسے کپڑے، پتنگے، چھپکلیاں علاوہ ازیں دیگر جانور جیسے کتا ، بلی ، چڑیا اپنے علامتی مفہوم کے ساتھ ظاہر ہوتی ہیں۔ احمد جاوید کے ہاں جانوروں ، پرندوں اور حشرات الارض کی علامات بکھری پڑی ہیں اور ان سے انہوں نے علامتی ماحول سازی کا کام لیا ہے۔ بقول ڈاکٹر نوازش علی:

احمد جاوید کے ہاں جانوروں وغیرہ کی علامات سے سماجی اور انسانی صورتحال کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ جانوروں وغیرہ کی نفسیاتی کیفیات، انسان کی نفسیاتی کیفیات سے مطابقت رکھتی ہے۔ کتے کو کتا کہنا افسانہ نگار کی مجبوری ہے، چاہے کتے کو سماج میں کتنا ہی عزت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہو۔ یہ علامتیں مبہم نہیں ہیں کیونکہ کہانی کار کا اندرونی گرد وپیش ان علامتوں کے مفاہیم کا تعین کر دیتا ہے۔ وہ علامتوں کے ذریعے ان سماجی حالات کو بیان کرتا ہے جن سے آج کا دور گزر رہا ہے۔[242]

چند مثالیں یہاں درج کی جاسکتی ہیں۔

لکھتا ہوں اور کاٹتا ہوں۔ کاٹتا ہوں اور لکھتا ہوں۔مگر یہ آسیب زدہ رات کچھ ایسی طویل ہے نہ لکھی جاتی ہے نہ کاٹی جاتی ہے۔[243]

دن پر دن بیتے جاتے ہیں۔ جیسے صدیاں گزر گئی ہوں حبس کا یہ موسم گزرتا ہی نہیں۔ 244

آدمی یونہی اندر کو نہیں جھک جاتا۔ جب فکر اور اندیشے، خواب اور خیال زور کرتے ہیں۔ جب مسلسل بارشیں برستی ہیں، اولے پڑتے ہیں، طوفان اٹھتے ہیں، چھت کڑ کڑاتا ہے، دیواریں ہلتی ہیں، پلستر اکھڑتا ہے، آدمی بیٹھنے لگتا ہے۔ 245

بولنا نہیں چاہیے، سر جھکا دینا چاہیے۔ حکم کا پابند ہو جانا چاہیے کہ خوف کے موسموں میں آدمی کے اطمینان کی بس یہی ایک راہ ہوتی ہے۔ 246

احمد جاوید کے افسانوں میں کردار تو موجود ہیں مگر وہ انہیں کسی نام سے نہیں پکارتے، جس کا مقصد شاید یہ تھا کہ وہ انہیں علامتی سطح کے نمائندہ کردار بنا کر پیش کرنا چاہتے تھے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں واحد متکلم کی چھاپ بڑی گہری ہے جو صورتحال کا شکار بھی ہے، اس کا تماشائی بھی اور مبصر بھی۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ احمد جاوید نے اپنے افسانوں میں گرد و پیش کی صورتحال کو مدنظر رکھا اور سیاسی و معاشرتی جبر و استحصال کے خلاف مزاحمت کا رویہ بھی پیدا کیا۔ ایسا کرتے ہوئے بعض اوقات ان کے ہاں یکسانیت بھی در آئی مگر اپنی نظریاتی وابستگی اور اسلوب کے باعث وہ اس سے بچ نکلنے میں کامیاب ہوئے۔ ان کا اسلوب ہی ان کی بنیادی شناخت ہے جس کا اعتراف کئی ناقدین نے کیا ہے اور احمد جاوید کا شمار اردو افسانے کے ایسے تخلیق کاروں میں ہوتا ہے جنہیں تنقید میں نظر انداز کرنا آسان نہیں۔

xii۔ احمد داؤد

احمد داؤد ایک نظریاتی افسانہ نگار ہیں۔ جنہوں نے معاشرے کی طبقاتی اونچ نیچ کے حوالے سے مظلوم طبقوں کی نفسیات کا مطالعہ کیا ہے۔ انہوں نے جس دور میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ سیاسی جبر کا زمانہ ہے۔ احمد داؤد نے بھی اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کی طرح سیاسی موضوعات پر افسانے لکھے ہیں تاہم ان کے لہجے میں تلخی و تندی بہت زیادہ ہے۔ اس حوالے سے ان کے افسانے ''وہسکی اور پرندے کا گوشت'' کی مثال دی جا سکتی ہے جس میں انہوں نے علامتوں کے ذریعے 1977ء کے مارشل لاء کی

کہانی بیان کی ہے۔ ان کے اسلوب میں پیکر تراشی کے ساتھ ساتھ دبیز علامت سازی موجود ہے۔

احمد داؤد کے افسانوں میں طبقاتی نظام اور استعماریت کے خلاف احتجاج کی لہر اگرچہ باغی رویے کی غماز ہے اور وہ منافقت اور خودغرضی کے خلاف آواز اٹھانے والوں میں بھی پیش پیش ہیں تاہم انہوں نے اس اظہار کو اکہری سطح پر پیش نہیں کیا بلکہ اسے تہذیبی و سیاسی شعور کے ساتھ منسلک کر دیا ہے۔ بقول پروفیسر فتح محمد ملک:

> اس کے افسانے سیاسی جبریت اور تہذیبی جمود کے تصادم سے پھوٹتے ہیں۔[247]

خود احمد داؤد کہتے ہیں:

> ہمارے بے جڑ رشتے خواہشوں کی بنجر مٹی سے جنم لیتے ہیں اور جونہی مفاد کا موسم گزرتا ہے، یہ رشتے ٹوٹ جاتے ہیں۔ (بنجر ریکھا کا سفر)[248]

احمد داؤد نے تہذیبی زوال کو سیاسی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے جس کی وجہ سے ان کے کردار ایک تجزیاتی سفر سے گزر کر اپنے عہد کی علامت بن جاتے ہیں۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کے مطابق:

> احمد داؤد اپنی کہانیوں کو علامتی پیکروں اور منظر نگاری کے جدید رویوں سے بُنتا ہے۔ اس کی کہانیوں کے کردار عہد حاضر کی اوپری سطح سے گزر کر انسانی لاشعور کی گہرائیوں سے ہوتے ہوئے بے بضاعتی کے عہد حاضر میں اپنی شناخت نو کا عمل مکمل کرتے ہیں۔[249]

احمد داؤد کے افسانوں کا ایک نمایاں پہلو ان کا شعری اسلوب ہے۔ انہوں نے اپنی نثر کو شعر سے ہم آہنگ کر کے ایک ایسی فضا پیدا کی ہے کہ قاری اس سے لطف اندوز ہوئے بنا نہیں رہ سکتا۔ ان کے ہاں تشبیہ، استعارہ، علامت اور تمثیل جیسے عناصر خاص لفظیات کے ساتھ مل کر ان کے اسلوب کو منفرد حیثیت بخشتے ہیں۔

xiii۔ مرزا حامد بیگ

مرزا حامد بیگ کے افسانوں کا خمیر داستانی ماحول اور اسطوری عناصر سے اٹھتا ہے۔ انہوں نے

ماضی کی عظمتوں کو حال کی زبوں حالی کے ساتھ جوڑ کر ایک عجیب طرح کا تاثر پیش کیا ہے۔ وہ باطنی طور پر دارا شکوہ کی روایت کا تسلسل ہیں۔ ان کا مسئلہ یہ ہے کہ ماضی کے مقابلے میں آج انسانی قدریں پامال اور بے حال ہو گئی ہیں۔ وہ اس زوال کو ایک اسراریت کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ان کے کردار وقت کے سیل رواں میں بے پہچان ہو جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں اپنی دھرتی خصوصاً چھچھ کے علاقے کی ثقافت بہت عمدگی سے بیان ہوئی ہے۔ وہ جدید دور میں انسانی قدروں کی پامالی پر اظہار افسوس کرتے ہیں۔ جیلانی کامران کہتے ہیں:

> انسانوں کے اعتبار کے گم ہو جانے کا خطرہ جیسا مرزا حامد بیگ کی کہانی کے مغلوں کو درپیش ہے ویسا ہی خطرہ ہم سب کو ہے کہ ہم انسان کے طور پر باقی نہ رہیں اور ان اچھی یادداشتوں سے بے خبر ہو جائیں جو آدمی کو زمان و مکان میں زندہ رہنا سکھاتی ہیں اور زمین پر ایک اچھی دنیا کو پیدا کرنے کی ذمہ داری قبول کرتی ہیں۔ مرزا حامد بیگ نے عمرانی عمل کو کہانی کے لیے بطور موضوع استعمال کر کے ہمارے لیے سوچنے اور محسوس کرنے کا ایک تازہ معیار قائم کیا ہے۔[250]

مرزا حامد بیگ نے مغل تہذیب کی باقیات سے تہذیبی زوال کی جو نشانیاں اکٹھی کی ہیں انہیں اپنے عہد سے جوڑا ہے کہ کردار خود بخود تحلیل نفسی کے عمل سے گزرنے لگتے ہیں۔

> مرزا حامد بیگ کے افسانوں میں جو کہانی پیدا ہوتی ہے وہ یادوں اور یادداشتوں کی کہانی ہے۔ ایک ایسے انسانی حافظے کی کہانی ہے جس پر گزرے وقتوں کی یادیں لکھی ہوئی ہیں۔[251]

اسلوب کے حوالے سے بھی مرزا حامد بیگ کا نام ان افسانہ نگاروں میں شامل ہے جنہوں نے جدید اردو افسانے کے اسلوب کو اعتبار بخشا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انہوں نے لفظ کی ہمہ جہتی اور معنویت تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ذات ان کے افسانوں کی زیریں سطح پر ہمیشہ موجود رہتی ہے اور جب وہ انسانی اقدار کی گمشدگی کا ذکر کرتے ہیں تو اس ذات کو بالائی طبقے کے ظلم سے علیحدہ کر لیتے ہیں۔ مرزا حامد بیگ نے مغل تہذیب کے عروج و زوال کو آج کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش

کی ہے۔ انکے پہلے افسانوی مجموعے ''گمشدہ کلمات'' کی اکثر کہانیاں مغل حکمرانوں کی مطلق العنانیت کے نتیجے میں زوال کے اثرات کا مطالعہ کرتی ہیں۔

> مجھے بس اتنا یاد ہے کہ میں اکیلا رہ گیا تھا، پھر اس جوہڑ تک لایا گیا ہوں جس کے کنارے ہماری قطار متعفن پانی پر سر نیوڑھائے ہوئے تھی۔ ایسے میں کوئی ایک پیچھے سے سنگین گھونپتا چلا آ رہا تھا اور دوسرا لات مارتا ہوا آگے بڑھ رہا تھا اور ہم سر نیوڑھائے آگے کو جھکے ہوئے تھے۔ شروع قطار میں میرا نمبر کیا تھا یہ مجھے یاد نہیں۔ بس ایک کے بعد ایک، سب کی طرح لات کھا کر میں جوہڑ میں گرا ہوں۔ میں نے اپنا فیصلہ اس کلمہ گو ہجوم پر چھوڑا۔ (رہائی) [252]

حامد بیگ حال سے ماضی اور پھر ماضی سے حال میں آ کر اس مغل ثقافت کی بازیافت کرتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نگہت ریحانہ خان کہتی ہیں:

> انہوں نے زوال پذیر جاگیردارانہ ماحول کی اچھی عکاسی کی ہے اور اس میں غیر جانبدارانہ رویہ اختیار کیا ہے۔[253]

مرزا حامد بیگ کے کردار انوکھے ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی ثقافتی پہچان بھی رکھتے ہیں۔ وہ پلاٹ کی بنت پر بہت توجہ دیتے ہیں اور جزئیات نگاری سے بھی عمدہ کام لیتے ہیں۔ ان کی زبان تخلیقی ہے جس میں علامتی و تجریدی دونوں انداز پائے جاتے ہیں۔ انہوں نے تخلیقی نثر میں ایسی لفظیات کا انتخاب کیا ہے جو ان کے افسانوں میں ماحول کو پراسرار بنانے میں معاون ہیں:

> شام کے سائے گہرے ہو رہے تھے اور وہ دونوں ملگجے اندھیرے میں دھندلائے ہوئے متحرک دھبوں کی طرح چپ چاپ بڑھے چلے جاتے تھے۔ ان کے ساتھ فٹ پاتھ پر سفیدے کی قطار میں بہتی ہوئی ہوا کی سرسراہٹ اب صاف سنائی دے رہی تھی۔ اور وہ دونوں ایک ساتھ قدم اٹھاتے، یہاں، اس جگہ پہلی بار ٹھٹک کر رکے تھے۔ (مغل سرائے) [254]

xiv۔ مظہرالاسلام

مظہرالاسلام نے اپنے سفر کا آغاز ساٹھ کی دہائی کے آخر میں کیا جب روایت کے ساتھ چلنے والے افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ علامتی و تجریدی انداز میں لکھنے کا رجحان رواج پا چکا تھا۔ مظہرالاسلام نے اپنے پیش رووں کے مقابلے میں اپنے لیے الگ راہ نکالنے کی کوشش کی۔ بقول فتح محمد ملک:

> مظہرالاسلام کی فنی انفرادیت کا راز اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے نہ تو ان بزرگوں کی تقلید کی جو حقیقت نگاری کی روایت میں روایتی اور رسمی افسانے تخلیق کرنے میں مصروف تھے۔ اور نہ نوجوانوں کی پیروی کی جو اپنی ذات کو خلاصہ کائنات جان کر ذات پرستی کے بھنور میں اسیری پر نازاں تھے۔ اپنے فنی سفر کی ابتدا ہی سے مظہر الاسلام تقلید اور پیروی کی روش سے بیزار اور اپنا راستہ الگ تراشنے کے جذبے میں سرشار نظر آتے ہیں۔[255]

مظہر الاسلام کی کہانیوں کا بنیادی موضوع منافقت کی ان جڑوں کی تلاش ہے جو سماج میں گہری اتری ہوئی ہیں۔ ان کا تجسس انہیں جزئیات نگاری کے اس منطقے میں لے جاتا ہے جہاں ان کے کردار ایک نئی فضا میں اپنا پہچان کراتے ہیں۔ بقول اعجاز راہی:

> مظہر الاسلام کے افسانے انسان کے بنیادی Complexes سے جنم لیتے ہیں اور سماج کی بنیادی نفسیات کا اظہار بن جاتے ہیں۔[256]

ان کے افسانوں میں زندگی کی سچی تصویریں ملتی ہیں۔ جن میں کم تنخواہ پانے والے ملازمین، محنت کشوں، کسانوں، مزدوروں کے مسائل کے ساتھ ساتھ دور افتادہ دیہات کے غریب طبقے کی زندگی کو تمام تر دکھوں اور اذیتوں کے ساتھ مؤثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ان کے افسانوں کے کردار ہمیں بتاتے ہیں کہ معاشرے میں ظلم و ستم کے کئی انداز ہیں۔ بے گناہ عوام کا مذہبی، معاشی، سیاسی غرض ہر سطح پر استحصال ہوتا ہے۔

> اتنے میں ایک شخص ہجوم کو چیرتا ہوا آگے بڑھا اور اسے پہچان کر چلایا ......ٹھہرو، میری بات سنو ......اسے مت مارو ...... میں اسے اچھی طرح جانتا ہوں ...... یہ جوتا

نہیں چرا سکتا، نہ ہی لڑکیوں کو تاڑ سکتا ہے، یہ تو اندھا ہے۔

(وہ اسے گدھے پر بٹھانا چاہتے تھے)[257]

جدائی، انتظار، تنہائی، اداسی، موت مظہرالاسلام کے افسانوں کے خاص موضوعات ہیں۔ ''کسی اور گاؤں کا آدمی''، ''ایک کہانی بھلا دینے کے لیے''، ''کاغذ کے ایک شیر کا قصہ''، ''مرحوم کے گھر رات کے کھانے پر''، ''یہ کتاب کس کو دوں؟''، ''کوٹ سے ٹوٹ کر گرا ہوا بٹن''، ''مرحوم کی روح اب کیا لینے آئی ہے''، ''پورٹریٹ'' میں غم انگیز کیفیت کے ساتھ موت سے محبت اور لگاؤ نمایاں ہے۔

مظہرالاسلام کے ہاں رومانویت ایک غالب عنصر کے طور پر نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں دوسری قوت لوک کہانی سے اثر قبول کرنے کی ہے، ان کے ہاں اساطیری عناصر لوک کہانی سے ابھرتے ہیں۔ مزاروں، تکیوں، کبوتروں سے کہانی ابھرتی اور رومانیت بھرے اسلوب سے تعلق جوڑتی ہے۔ تاہم کوئی بھی کہانی مکمل اساطیری نہیں کہی جا سکتی۔

> میرے پاس کچھ بھی نہیں۔ ہاں کچھ سلوک ہے، دہکتے ہوئے انگارے ہیں، طلب کی پیاس ہے، جذب کا چلہ ہے، کاٹھ کی روٹی ہے، عشق کی دھوپ ہے، خالی من کا کاسہ ہے، حیا کی چنی ہے، فراق کا پالا ہے، میں ان سب کی پوٹلی بنا کر اپنے وجود سے باہر رکھ دیتا ہوں، تم لے جاؤ ...... چپ کی چادر پھر تن جاتی ہے ...... چاروں طرف آگ کے شعلے رقص کرنے لگتے ہیں اور کوئی چیز می رقصم کے شور میں ڈوب جاتی ہے۔[258]

''ریت کنارے''، ''بارہ ماہ''، ''مائی ہیر سے ملاقات جہاں میاں رانجھا بھی تھا'' ایسے افسانے ہیں جن میں لوک گیتوں کو افسانے بنایا گیا ہے۔ مظہرالاسلام کے افسانوں میں کفایت لفظی کے استعمال سے غزل کی طرح ایمائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور یوں ان کا جو اسلوب ظہور میں آتا ہے، وہ انہیں اپنے معاصرین میں ممتاز کرتا ہے۔

xv۔ سلیم آغا قزلباش

سلیم آغا قزلباش کے پہلے افسانوی مجموعے ''انگور کی بیل'' کے افسانے نیم علامتی، استعاراتی اور بیانیہ انداز میں لکھے ہوئے ہیں۔ ان کی زیادہ تر کہانیاں سماجی و تہذیبی پس منظر سے جنم لیتی ہیں۔ اور ان میں مٹی کی خوشبو پورے شعور کے ساتھ موجود ہے۔ بعض کہانیوں میں جبر کی کیفیت کو بھی کہانی کے باطن میں سمویا گیا ہے جس کی مثال ان کا افسانہ ''بیل'' اور ''علامتوں کے درمیان آشوب'' ہے۔ ان کی ساری کہانیوں میں ایک تسلسل موجود ہے اور اشفاق احمد کی یہ بات بالکل سچ ہے:

> جب آپ ''انگور کی بیل'' کے سارے افسانے پڑھیں گے تو آپ کو کتاب کے خاتمے پر ایک عجیب بات کا احساس ہو گا کہ آپ نے مصنف کے افسانے نہیں بلکہ اس کا ناول پڑھا ہے اور ان ساری کہانیوں کے اندر مصنف کی سوچ کا رشتہ ایک ساتھ قائم رہا ہے۔[259]

سلیم آغا کی کہانیوں میں حقیقت نگاری بہت نمایاں ہے۔ انہوں نے دیہی اور شہری دونوں معاشروں کی عکاسی کی ہے۔ بقول رشید امجد:

> سلیم آغا کی کہانیاں پہلی نظر میں حقیقت نگاری اور بیانیہ تخلیق کاری کا نمونہ دکھائی دیتی ہیں لیکن یہ حقیقت نگاری اور بیانیہ سے بالکل مختلف ہے۔[260]

سلیم آغا کی کہانیوں میں ماضی، حال اور مستقبل ایک مرکز پر اکٹھے ہوتے نظر آتے ہیں۔ ایک فرد کی کہانی ایک پورے معاشرے کی کہانی بن جاتی ہے۔ طبقاتی معاشرے کے تضادات پر طنز بھی بدرجۂ اتم ملتا ہے:

> باہر والے اس اندر والے کو سرد خانے کی ایک ایسی لاش سمجھتے تھے جسے ماسوائے کورے کورے نوٹ کمانے کے اور کوئی کام نہ تھا جبکہ اندر والا باہر والوں کو چلتے پھرتے لاشے گردانتا تھا۔ (سل)[261]

ڈاکٹر اعجاز راہی اس افسانوی مجموعے کے ضمن میں کہتے ہیں:

> سلیم آغا کی کہانیاں Multi Dimensional موضوعات اور Complex

کرداروں کی کہانیاں ہیں ۔۔۔ اگر ہم اڑھائی دہائیوں کی معاشرتی زندگی کا جائزہ
لیں تو پورا عہد شیزوفرینیا کا شکار نظر آئے گا۔ اور سلیم آغا کے اکثر کردار بھی
شیزوفرینک ہیں۔ حالات کے شکار، شک میں لتھڑے ہوئے، مجذوبیت میں تربتر،
خوف زدہ اور بالآخر حواس باختگی کی حدوں کو چھوتے ہوئے۔ تنہائی ان تمام
کہانیوں کا مرکزی نکتہ ہے۔ یہیں سے کہانی شروع ہوتی اور یہیں ختم ہو جاتی ہے۔
ہر کہانی ایک فرد سے شروع ہو کر افراد کو لپیٹ میں لیتی پورے عہد کی کہانی بن
جاتی ہے۔[262]

xvi۔ آصف فرخی

آصف فرخی اسی کی دہائی میں سامنے آئے۔ ان کے افسانوں میں واقعے سے زیادہ واقعے کا بیان اور خیال اہمیت رکھتا ہے۔ ان کا افسانہ واقعے کے جذباتی اور فکری تموج سے نمو حاصل کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ چنانچہ ان کے ہاں خارج میں رونما ہونے والے واقعات کو ذاتی واردات بنا کر پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ صیغۂ واحد متکلم کے استعمال سے ان کے افسانوں میں آپ بیتی کا جو انداز ابھرتا ہے، وہ ان کی کہانیوں کو حقیقت سے قریب لے آتا ہے۔ ''زمین کی نشانیاں''، ''بحیرۂ مردار''، ''ستارۂ غیب'' اور ''سمندر'' اس انداز کی نمایاں مثالیں ہیں۔ ڈاکٹر بشیر سیفی کے مطابق انہوں نے بچپن میں سنی ہوئی کہانیوں کی بھی تخلیقی بازیافت کی ہے اور اس طرح ماضی کے حوالے سے دورِ جدید کے مسائل میں گھرے ہوئے انسان کی نفسی کیفیات کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔[263]

آصف فرخی نہ صرف نئی علامات سے خاطر خواہ کام لیتے ہیں بلکہ اساطیری استعاروں سے بھی استفادہ کرتے ہیں۔ تاہم بقول ڈاکٹر قاضی عابد:

> آصف فرخی کے افسانوں میں اساطیری عمل واضح نقوش نہیں بنا سکا۔ یوں لگتا ہے
> کہ انہوں نے اساطیر سے سرسری طور پر ایک تعلق قائم کیا ہے۔[264]

''اصحاب کہف''، ''حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی'' اور ''باب خروج'' میں اساطیری جھلکیاں موجود ہیں۔

> ڈیلفی کے مندر میں استخارے کے ذریعے اپنی قسمت کا حال پوچھنے گیا تو مقدس اوریکل سے آواز آئی ''ایڈیپس باپ کے قاتل اور ماں کے ساتھ سونے والے، چل دفع ہو یہاں سے۔[265]

علامت نگاری کے ضمن میں آصف فرخی کا افسانہ ''دیمک'' کافی اہم ہے۔ ''کالی رات'' کے عنوان کے تحت افسانے لکھ کر انہوں نے کراچی کی حالیہ حالت کو پیش کیا ہے۔ مہدی جعفر کے مطابق ان کے افسانے منظری ہوتے ہیں جن میں بیانیہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔[266]

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ بحوالہ زاہد چودھری''پاکستان کیسے بنا''،جلد 3، ادارہ مطالعہ پاکستان،لاہور، 1990ء،ص47

2۔ ایضاً،ص16

3۔ فردوس انور قاضی،ڈاکٹر''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، مکتبہ عالیہ، لاہور،طبع اول 1990ء،ص482

4۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول جون 2003ء،ص57,56

5۔ رشید امجد،ڈاکٹر'' بے ثمر عذاب''مشمولہ''دشت نظر سے آگے''از رشید امجد ڈاکٹر،مقبول اکیڈی، راولپنڈی، 1991ء،ص42

6۔ احمد جاوید،'' جب اس نے سنا'' مشمولہ''گمشدہ شہر کی داستان'' از احمد جاوید، گندھارا بکس،راولپنڈی ، طبع اوّل2002ء،ص85

7۔ علی حیدر ملک''افسانہ اور علامتی افسانہ'' مطبوعہ شعبہ تصنیف و تالیف وفاقی گورنمنٹ اردو کالج،کراچی، فروری1993ء،ص18,17

8۔ Encyclopaedia of Britannica"15 ed, Vol7 Newyork 1976,p.900

9۔ White head "Symbolism its meaning and Effect" cambridge university press. London 1958, P:3

10۔ Valensiky Bryusov.Reference "Russian Symbolism" by James weat methuew and co. London.1970, P:108

11۔ Valysky, reference as above

12۔ Bal mont reference as above

13۔ Andrey Bely ,reference as above.p.109-110

14۔ فیض احمد فیض،''میزان''، ناشرین، منہاس سٹریٹ بیسہ اخبار، لاہور، طبع اول فروری 1962ء،ص 143

15۔ ایضاً،ص 147

16۔ ایضاً،ص 148

17۔ ممتاز حسین، ''ادب اور شعور''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول نومبر 1961ء، ص 24

18۔ بحوالہ ''اردو افسانے میں علامت نگاری'' ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول دسمبر 2002ء، ص51

19۔ سید احمد دہلوی، ''فرہنگ آصفیہ'' (جلد دوم)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986ء، ص 29

20۔ وارث سرہندی ''علمی اردو لغت'' (جامع)، علمی کتاب خانہ، لاہور، طبع 2003ء، ص 1019

21۔ مولوی فیروز الدین ''فیروز اللغات'' (چھٹا ایڈیشن)، فیروز سنز، لاہور، 1975ء، ص 812

22۔ عبداللہ خان خویشگی ''فرہنگ عامرہ'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول جون 1989ء، ص 427

23۔ نور الحسن نیر، مولوی ''نور اللغات'' (جلد سوم د۔ق)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم 1989ء، ص723

24۔ شان الحق حقی ''فرہنگ تلفظ'' مقتدرہ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد، طبع اوّل 2002ء، ص708

25۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر ''اردو افسانے میں علامت نگاری'' ص23

26۔ آل احمد سرور ''نظر اور نظریے'' مکتبہ جامعہ دہلی، 1973ء، ص112

27۔ سلیمان اظہر جاوید، ڈاکٹر ''اشاریت کیا ہے'' مشمولہ ماہنامہ ''نگار'' کراچی، شمارہ 11، نومبر 1984ء، ص7

28۔ بحوالہ ایضاً، ص7

29۔ ایضاً، ص7

30۔ ایضاً، ص8

31۔ سلیمان اظہر جاوید، ڈاکٹر ''اشاریت کیا ہے'' مشمولہ ماہنامہ ''نگار'' کراچی، شمارہ 11، نومبر 1984ء، ص8

32۔ سید محمد عبداللہ، ڈاکٹر ''اردو نظم'' مشمولہ ''نئی شاعری'' مرتبہ افتخار جالب، نئی مطبوعات لاہور، 1966ء، ص 308

33۔ نجم الغنی رامپوری، ''بحر الفصاحت'' راجہ رام کمار بک ڈپو لکھنو، 1936ء، ص721

34۔ ایضاً

35۔ سید عابد علی عابد ''اسلوب'' مجلس ترقی ادب لاہور، 1971ء، ص190

36۔ ایضاً، ص190

37۔ بحوالہ ''اردو افسانے میں علامت نگاری'' از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص29

38۔ بحوالہ ''مغربی شعریات'' از ہادی حسین، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1974ء، ص197

39۔ انیس ناگی ''شعری لسانیات'' کتابیات، لاہور، 1969ء، ص70

40۔ ایضاً

41۔ محمد اجمل، ڈاکٹر ''علامت پسندی اور ادب'' (ترجمہ محمد سلیم الرحمان) مشمولہ 'سویرا'' لاہور، 1965ء، ص 7
42۔ بحوالہ ''مغربی شعریات'' از ہادی حسین، ص 233
43۔ آئی اے رچرڈ بحوالہ '' نئی تنقید'' مرتبہ صدیق کلم سوندھی، ٹرانسلیشن سوسائٹی، لاہور، 1969ء، ص 9
44۔ ''مغربی شعریات'' از ہادی حسین، ص 244
45۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر'' اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ'' ص 57
46۔ ایضاً، ص 58,57
47۔ انتظار حسین'' زرد کتا'' مشمولہ ''آخری آدمی'' از انتظار حسین، کتابیات، لاہور، 1967ء، ص 15
48۔ رشید امجد، ''الٹی قوس کا سفر'' مشمولہ ''دشت نظر سے آگے'' از رشید امجد، ڈاکٹر، ص 190
49۔ انور سجاد'' دوب، ہوا اور لنجا'' مشمولہ ''استعارے'' از انور سجاد، کتابیات، لاہور، 1970ء، ص 87
50۔ مرزا حامد بیگ، ''نقالوں کی رات'' مشمولہ ''گمشدہ کلمات'' از مرزا حامد بیگ، مکتبہ خالدین، لاہور، 1998ء، ص 52
51۔ احمد جاوید'' گدھ'' مشمولہ'' گمشدہ شہر کی داستان'' از احمد جاوید، گندھارا بکس، راولپنڈی، 2002ء، ص 35
52۔ محمد اجمل، ڈاکٹر'' علامت پسندی اور ادب''، ص 9
53۔ رشید امجد، ڈاکٹر'' بے ثمر عذاب'' مشمولہ'' دشت نظر سے آگے'' از رشید امجد، ص 544
54۔ سجاد باقر رضوی'' دیباچہ'' مشمولہ'' آخری آدمی'' از انتظار حسین، دیباچہ
55۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر'' اردو افسانے میں علامت نگاری'' ص 62
56۔ احمد جاوید''گشت پر نکلا ہوا سپاہی'' مشمولہ'' غیر علامتی کہانی'' از احمد جاوید، خالدین پبلشرز، لاہور، طبع اول، 1983ء، ص 38
57۔ جوگندر پال''باشندے'' مشمولہ ''کھلا'' از جوگندر پال، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، 1989ء، ص 202
58۔ زاہدہ حنا'' تلوار کا موسم'' مشمولہ ''آج'' کراچی، ص 45
59۔ طاہر مسعود'' بے خدا کمرہ'' مشمولہ ''جدید افسانہ۔ چند صورتیں'' از صبا اکرام، ص 47
60۔ شہزاد منظر''تیرا وطن'' مشمولہ''ندیا کہاں ہے تیرا دیس'' از شہزاد منظر، منظر پبلی کیشنز، کراچی طبع اول، 1990ء، ص 55
61۔ نعیم آروی''گودھرا کیمپ'' مشمولہ''گواہی'' مرتبہ: اعجاز راہی، عوامی دارالاشاعت، کراچی، طبع اول 1978ء، ص 89

62۔ اے خیام ''اجنبی چہرے'' مشمولہ ''کپل وستو کا شہزادہ'' از اے خیام، ص 43

63۔ احمد زین العابدین'' زرد موسم کی صلیب'' مشمولہ سہ ماہی ''روشنائی'' کراچی، شمارہ2، 2003ء، ص 70

64۔ اے خیام'' اجنبی چہرے'' مشمولہ'' کپل وستو کا شہزادہ'' از اے خیام، ص 43

65۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''قومی انگریزی اردو لغت''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول1992ء، ص 9

66۔ سلیم اختر، ڈاکٹر،''افسانہ -حقیقت سے علامت تک''، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد (بھارت)، 1980ء، ص 107

67۔ بحوالہ ''اردو میں تمثیل نگاری'' از منظر اعظمی، انجمن ترقی اردو ہند، اردو گھر، نئی دہلی، طبع اول 1977ء، ص 92

68۔ منصور قیصر، ''ایک بانسری ہزار نیرو'' مشمولہ'' گواہی'' مرتب: اعجاز راہی، عوامی دارالاشاعت، کراچی، طبع اول 1978ء، ص 84

69۔ انتظار حسین، ''چیلیں'' مشمولہ'' قصہ کہانیاں'' (جلد دوم)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990ء، ص102

70۔ غلام الثقلین نقوی، ''زرد پہاڑ'' مشمولہ''اوراق'' لاہور، افسانہ نمبر، دسمبر 1969ء، ص 297

71۔ احمد جاوید، ''سن تو سہی'' مشمولہ'' گواہی'' مرتب: اعجاز راہی، ص 9

72۔ نکہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی طبع اول نومبر 1986ء، ص229,228

73۔ ایضاً، ص229

74۔ بحوالہ ''اردو افسانے میں علامت نگاری'' از اعجاز راہی، ڈاکٹر، ص66

75۔ ایضاً، ص71,70

76۔ نکہت ریحانہ خان، ڈاکٹر ''اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ'' ص232

77۔ ایضاً، ص236

78۔ نوازش علی، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ نگاروں کے اسالیب'' مشمولہ'' دریافت'' شمارہ 1، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد، جون 2002، ص 213

79۔ ایضاً، ص 215

80۔ ایضاً، ص 215

81۔ ایضاً، ص 215

82۔ ایضاً، ص 215

83۔ ایضاً، ص 215

84۔ ایضاً، ص 215

85۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی، طبع اول 2000ء، ص 546

86۔ بلراج کومل، ''ادب کی تلاش'' نصرت پبلشرز، لکھنؤ، 1984ء، ص 69

87۔ غلام الثقلین نقوی، ''وہ'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، شمارہ جنوری 1989ء، ص 42

88۔ بلراج مین را، ''میرا نام ''میں'' ہے'' ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' از سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ص 549,548

89۔ رشید امجد، ''بے ثمر عذاب'' مشمولہ ''دشتِ نظر سے آگے'' از رشید امجد، ص 42

90۔ منشا یاد، ''رکی ہوئی آوازیں'' مشمولہ ''گواہی'' مرتبہ اعجاز راہی، ص 62

91۔ مشتاق قمر، ''بڑے سائز کے لوگ'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور شمارہ ستمبر 1990ء، ص 63

92۔ حمید سہروردی، ''محشر'' مشمولہ ''ریت ریت لفظ'' از حمید سہروردی، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، 1980ء، ص 149

93۔ مرزا حامد بیگ، ''مشکی گھوڑوں والی بگھی کا پھیرا'' مشمولہ ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' از سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ص

94۔ احمد داؤد، ''ایک اجنبی روگ'' مشمولہ ''دشمن دار آدمی'' از احمد داؤد، ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1983ء، ص551

95۔ احمد جاوید، ''بیمار کی موت'' مشمولہ ''غیر علامتی کہانی'' از احمد جاوید، ص 108

96۔ سلیم اختر، ڈاکٹر'' افسانہ۔ حقیقت سے علامت تک'' مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع اوّل، 1976ء، ص114

97۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''سوال یہ ہے- علامتی افسانہ، ایک منفی رجحان'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، مارچ اپریل 1984ء، ص 28

98۔ سجاد باقر رضوی'' مغرب کے تنقیدی اصول'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم جون 1994ء، ص242

99۔ شہزاد منظر'' جدید اردو افسانہ'' منظر پبلی کیشنز، کراچی طبع اوّل مئی 1982ء، ص58

100۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر'' اردو افسانہ نگاری کے رجحانات'' ص268

101۔ علی حید ملک'' افسانہ اور علامتی افسانہ'' ص13

102۔ انور جمال'' ادبی اصطلاحات'' نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع اوّل 1993ء، ص133

103۔ صبا اکرام'' جدید افسانہ۔ چند صورتیں'' زین پبلی کیشنز، کراچی، 2001، ص 61

104۔ شہزاد منظر'' علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ'' منظر پبلی کیشنز، کراچی 1990ء،ص22

105۔ شہزاد منظر'' اردو افسانے میں جدیدیت'' مشمولہ'' اوراق'' لاہور، دسمبر 1969ء،ص52

106۔ شہزاد منظر'' اردو افسانے میں رمز و علامت کا استعمال'' مشمولہ اوراق' لاہور، جنوری1970ء،ص65

107۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر'' سوال یہ ہے: علامتی افسانہ۔ ایک منفی رجحان''

شرکائے بحث: پروفیسر ممتاز حسین، انتظار حسین، ڈاکٹر انور سدید، خالدہ حسین' اے خیام، زاہدہ حنا، وزیر آغا، مشمولہ'' سوال یہ ہے'' مرتبہ: نوشی انجم، بیکن بکس، لاہور، طبع اول 2002ء، ص 611

108۔ ایضاً، ص 618

109۔ ایضاً، ص 611

110۔ ایضاً، ص 632

111۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر'' سوال یہ ہے: علامتی افسانہ۔ ایک منفی رجحان'' مشمولہ'' سوال یہ ہے'' مرتبہ: نوشی انجم، ص 636

112۔ ایضاً، ص 638

113۔ شہزاد منظر'' علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ'' ص16,15

114۔ ایضاً، ص16

115۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر'' اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ'' ص263

116۔ شہزاد منظر'' علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ'' ص28,29

117۔ شہزاد منظر'' اردو افسانے میں جدیدیت'' مشمولہ'' اوراق'' لاہور، دسمبر 1969ء، ص53

118۔ بحوالہ'' علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ'' از شہزاد منظر، ص50

119۔ رشید امجد، ڈاکٹر'' معروف افسانہ نگار، نقاد ڈاکٹر رشید امجد سے مکالمہ'' ملاقات: راشد حمید، مشمولہ روزنامہ'' نوائے وقت'' راولپنڈی، اسلام آباد، 18 جون 1996ء، ادبی صفحہ

120۔ رشید امجد سے انٹرویو۔ طارق سعید، مشمولہ پندرہ روزہ'' بجنگ آمد'' لاہور، یکم تا پندرہ جنوری، جلد 3 شمارہ 180، ص3

121۔ شہزاد منظر،'' علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ''، منظر پبلی کیشنز، کراچی، 1990ء، ص 16

122۔ جوگندر پال، سہ ماہی'' فنون'' لاہور، شمارہ 5، 1977ء، ص 31

123۔ نذیر احمد، ''انتظار حسین کے افسانے - ایک مطالعہ'' مشمولہ ''نیادور'' کراچی، شمارہ 48,47، ص 76

124۔ سجاد باقر رضوی، ''دیباچہ-آخری آدمی''، اظہار سنز، لاہور، 1967ء، ص ز

125۔ ایضاً

126۔ ایضاً

127۔ نذیر احمد، ''انتظار حسین کے افسانے - ایک مطالعہ''، ص 76

128۔ انتظار حسین، ''آخری آدمی''، ص 120

129۔ سجاد باقر رضوی، ''دیباچہ-آخری آدمی''، ص ز

130۔ انتظار حسین، ''آخری آدمی''، ص 121

131۔ محمد عمر میمن، ڈاکٹر، سہ ماہی ''سویرا'' کراچی، شمارہ 52,51,50 مئی 1976ء، ص 45

132۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 204

133۔ انتظار حسین، ''وہ جو کھو گئے'' مشمولہ ''شہرِ افسوس''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء، ص 79

134۔ انتظار حسین، ''آخری آدمی''، ص 20

135۔ ایضاً، ص 70

136۔ ایضاً، ص 74

137۔ انتظار حسین، ''پرچھائیاں'' مشمولہ ''آخری آدمی''، ص 90

138۔ سلیم اختر، ''معیار''، شمارہ مارچ 1977ء، ص 157

139۔ سہیل احمد خان، ''نیا دور''، شمارہ 66,65، ص 384

140۔ ایضاً

141۔ انتظار حسین، ''شہرِ افسوس''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء، ص 285

142۔ انتظار حسین، ''علامتوں کا زوال''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1983ء، ص 90

143۔ انتظار حسین، ''واپسی'' مشمولہ ''آخری آدمی''، ص 60

144۔ انتظار حسین، ''شہادت'' ایضاً، ص 22

145۔ انتظار حسین، ''کایا کلپ''، مشمولہ ''جنم کہانیاں (کلیات)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2003ء، ص 16

146۔ نذیر احمد، ''انتظار حسین کے افسانے - ایک مطالعہ''، ص 76

147۔ انتظار حسین، ''علامتوں کا زوال''، ص 92

148۔ انتظار حسین، ''علامتوں کا زوال''، ص 83

149۔ گوپی چند نارنگ، پروفیسر، مرتب، ''اردو افسانہ - روایت اور مسائل''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، طبع اول 1981ء، ص 281

150۔ انتظار حسین، ''گلی کوچے''، مکتبہ کارواں، لاہور، س ن، ص 111

151۔ انتظار حسین، ''کنکری''، مکتبہ جدید، لاہور، 1955ء، ص 269,268

152۔ ایضاً، ص289

153۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 200

154۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ - فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص 212

155۔ ایضاً، ص 296

156۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''انور سجاد، انہدام یا تعمیرِ نو'' مشمولہ ''افسانے کی حمایت میں''، شہرزاد، کراچی، 2004ء، ص 45

157۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''انور سجاد، انہدام یا تعمیرِ نو'' مشمولہ ''افسانے کی حمایت میں''، ص 303

158۔ انور سجاد، ''استعارے''، اظہار سنز، لاہور، 1970ء، ص 145

159۔ افتخار جالب، ''ابتدائیہ - استعارے''، ص 9

160۔ ایضاً

161۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 237

162۔ انور سجاد، ''استعارے''، ص 12

163۔ ایضاً

164۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 237

165۔ انور سجاد، ''استعارے''، ص42

166۔ افتخار جالب، ''دیباچہ - استعارے''، دیباچہ

167۔ انیس ناگی، ''دیباچہ - چوراہا''، نئی مطبوعات، لاہور، 1967ء، ص 4

168۔ انور سجاد، ''مباحثہ - سوال یہ ہے'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، دسمبر 1969ء، جنوری 1970ء، ص 9

169۔ سہ ماہی ''فنون''، لاہور، شمارہ 10، نومبر 1970ء، ص 47

170۔ خالدہ حسین، ''پہچان''، خالد پبلی کیشنز، کراچی، 1983ء، ص 19

171۔ ایضاً

172۔ فتح محمد ملک، پروفیسر، ''خالدہ حسین کا صوفیانہ اندازِ نظر''، مشمولہ ''تحسین و تردید'' از فتح محمد ملک، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1985ء، ص99

173۔ انتظار حسین، ''علامتوں کا زوال''، ص 232

174۔ خالدہ حسین، ''دروازہ''، خالد پبلی کیشنز، کراچی، 1984ء، ص 106

175۔ خالدہ حسین، ''پہچان''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1989ء، ص 107

176۔ ایضاً، ص 130

177۔ خالدہ حسین، ''مصروف عورت''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1989ء، ص 85

178۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور اساطیر''، شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول 2002ء، ص 247

179۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ۔ فنی و تکنیکی مطالعہ''، ص 344,343

180۔ صبا اکرام، ''جدید افسانہ۔ چند صورتیں''، زین پبلی کیشنز، کراچی، دسمبر 2001ء، ص 16

181۔ رشید نثار، سہ ماہی ''اوراق'' لاہور، نومبر دسمبر 1969ء، 1970ء، ص 289

182۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 274

183۔ رشید امجد، ''بیزار آدم کے بیٹے'' دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، 1974ء، ص 89

184۔ ایضاً، ص 89

185۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 276

186۔ غلام جیلانی اصغر، پروفیسر، ''اس افسانے میں'' مشمولہ سہ ماہی ''اوراق'' لاہور، افسانہ نمبر، دسمبر جنوری 1969ء، 1970ء، ص321

187۔ رشید امجد، ''بیزار آدم کے بیٹے''، ص90

188۔ ایضاً

189۔ ایضاً

190۔ ایضاً

213۔ امرتا پریتم، مجلہ ''خیابان'' راولپنڈی، 1982ء، ص 350

214۔ منشا یاد، ''سورج کی تلاش'' مشمولہ ''منشا یاد کے تیس منتخب افسانے''، انتخاب: خاور نقوی، ص 49

215۔ منشا یاد، ''بند مٹھی میں جگنو''، ص 169

216۔ ایضاً

217۔ مرزا حامد بیگ، ''نسوانی آوازیں''، سارنگ پبلی کیشنز، لاہور، 1996ء، ص 87

218۔ زاہدہ حنا، ''قیدی سانس لیتا ہے''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1984ء، ص 55

219۔ زاہدہ حنا، ''راہ میں اجل ہے''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1995ء، ص 41

220۔ اسد محمد خان، ''کھڑکی بھر آسمان'' ابن حسن پریس، کراچی، 1982ء، ص 104

221۔ ایضاً، ص 144

222۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور اساطیر''، ص 269

223۔ خاور نقوی، ''پوٹھوہار میں افسانہ نگاری - تحقیقی وتنقیدی مطالعہ''، کاشف بک ڈپو، اسلام آباد، طبع اول 1997ء، ص 164

224۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، فلیپ ''تیسری ہجرت'' از اعجاز راہی، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، دسمبر 1973ء

225۔ اعجاز راہی، ''تیسری ہجرت''، ص 29

226۔ ایضاً، ص 38

227۔ ایضاً، ص 92

228۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''جہنم + میں - احتجاج کا نیا موسم'' مشمولہ ''سیپ'' کراچی، شمارہ 47، ص 109

229۔ ناصر زیدی، ''غیر علامتی کہانی - احمد جاوید کا نثری لینڈ سکیپ'' مشمولہ سات روزہ ''حرمت'' راولپنڈی، نومبر 1983ء، ص 42

230۔ انور خان، ''غیر علامتی کہانی - ایک جائزہ''، ص 650

231۔ احمد جاوید، ''غیر علامتی کہانی''، خالدین، لاہور، 1983ء، ص 52,51

232۔ ایضاً، ص 52

233۔ ایضاً، ص 53,52

234۔ ایضاً، ص 56,55

235۔ ایضاً، ص 57

236۔ منشا یاد، ''چڑیا گھر'' مشمولہ روزنامہ ''جنگ'' راولپنڈی، 19 اگست 1996ء، سوموار، ادبی ایڈیشن

237۔ احمد جاوید، ''غیر علامتی کہانی''، ص 11

238۔ ایضاً، ص 31,30

239۔ رشید امجد، ڈاکٹر ''دستاویز''، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1985ء، ص 276

240۔ نوازش علی، ڈاکٹر، ''احمد جاوید کی افسانہ نگاری'' مشمولہ ''پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال''
مرتب: نوازش علی، ڈاکٹر، ص 292

241۔ احمد جاوید، ''چڑیا گھر''، گندھارا بکس، راولپنڈی، طبع اول جون 1996ء، ص 28

242۔ نوازش علی، ڈاکٹر، ''احمد جاوید کی افسانہ نگاری'' مشمولہ ''پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال''
مرتب: نوازش علی، ڈاکٹر، ص 293

243۔ احمد جاوید، ''غیر علامتی کہانی''، ص 27

244۔ ایضاً، ص 21

245۔ ایضاً، ص 22

246۔ ایضاً، ص 20

247۔ فتح محمد ملک، پروفیسر، ''پورے ایمان کی تلاش'' مشمولہ ''دشمن دار آدمی'' از احمد داؤد، ایس ٹی پرنٹرز،
راولپنڈی، طبع اول جون 1983ء، ص 129

248۔ احمد داؤد، ''مفتوح ہوائیں''، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، 1980ء، ص 6

249۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ص 301

250۔ جیلانی کامران، ''گمشدہ کلمات'' مشمولہ ''اوراق'' لاہور، شمارہ 9,8 ستمبر اکتوبر 1981ء، ص289

251۔ ایضاً، ص 287

252۔ مرزا حامد بیگ، ''تار پر چلنے والی''، پولیمر پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 1983ء، ص 76

253۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ - فنی وتکنیکی مطالعہ''، ص 371

254۔ مرزا حامد بیگ، ''گمشدہ کلمات''، خالدین، لاہور، طبع اول 1981ء، ص 27

255۔ فتح محمد ملک، پروفیسر، ''مظہر الاسلام کی افسانہ نگاری'' - پیش لفظ ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی''،
سیپ پبلی کیشنز، کراچی، طبع اول 1983ء، ص 167

256۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ص 167

257۔ مظہرالاسلام،''گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1988ء، ص 66

258۔ مظہرالاسلام،''باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1989ء، ص 141

259۔ اشفاق احمد، فلیپ ''انگور کی بیل'' از سلیم آغا قزلباش، مکتبہ فکر و خیال، لاہور، 1987ء، ص

260۔ رشید امجد، ڈاکٹر،''یافت و دریافت'' (تنقید)، مقبول اکیڈمی، لاہور، 1989ء، ص 183

261۔ سلیم آغا قزلباش،''انگور کی بیل''، ص 40

262۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر،''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ص 209

263۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر،''تنقیدی مطالعے''، نذیر سنز، لاہور، طبع اول 1996ء، ص 31

264۔ قاضی عابد، ڈاکٹر،''اردو افسانہ اور اساطیر''، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول 2002ء، ص 282

265۔ آصف فرخی،''اسم اعظم کی تلاش''، احسن مطبوعات، کراچی، 1983ء، ص 64

266۔ مہدی جعفر،''بیسویں صدی میں اردو افسانہ'' مشمولہ ''بیسویں صدی میں اردو ادب'' مرتب: گوپی چند نارنگ، ساہتیہ اکادمی، دہلی، طبع اول 2002ء، ص 185

کتابیات

بنیادی ماخذ

داستانوی مجموعے

1۔ احمد حسین قمر (ترجمہ)، ''طلسم ہوشربا''، نولکشور پریس، لکھنؤ، طبع دوم 1978ء

2۔ مظہر علی خاں ولا، ''بیتال پچیسی''، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1992ء

3۔ میرامن، ''باغ و بہار''، مکتبہ خیابان ادب، لاہور، 1966ء

افسانوی مجموعے

4۔ آصف فرخی، ''اسم اعظم کی تلاش''، احسن مطبوعات، کراچی، 1983ء

5۔ آصف نواز چودھری (مرتب)، ''کرشن چندر کے سو افسانے''، چودھری اکیڈمی، لاہور، 1992ء،

6۔ احمد جاوید، ''غیر علامتی کہانی''، خالدین پبلشرز، لاہور، طبع اول 1983ء

7۔ احمد جاوید، ''چڑیا گھر''، گندھارا بکس، راولپنڈی، طبع اول جون 1996ء

8۔ احمد جاوید، ''گمشدہ شہر کی داستان''، گندھارا بکس، راولپنڈی، طبع اول 2002ء

9۔ احمد داؤد، ''مفتوح ہوائیں''، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، طبع اول 1980ء

10۔ احمد داؤد، ''دشمن دار آدمی''، ایس۔ٹی پرنٹرز، راولپنڈی، طبع اول جون 1983ء

11۔ احمد داؤد، ''دشمن دار آدمی''، ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول 1983ء

12۔ احمد علی، ''قید خانہ'' انشا پریس، دہلی، طبع اول 1944ء

13۔ احمد ندیم قاسمی، ''گھر سے گھر تک'' راول کتاب گھر، راولپنڈی، طبع اول 1963ء

14۔ احمد ندیم قاسمی، ''در و دیوار''، اساطیر، لاہور، 1995ء

15۔ احمد ندیم قاسمی، ''گرداب''، اساطیر، لاہور، 1995ء

16۔ احمد ندیم قاسمی، ''برگِ حنا''، اساطیر، لاہور، 1995ء

17۔ احمد ندیم قاسمی، ''آبلے''، اساطیر، لاہور، 1995ء

18۔ احمد ندیم قاسمی، ''طلوع و غروب''، اساطیر، لاہور، 1995ء

19۔ احمد ندیم قاسمی، ''سیلاب و گرداب''، اساطیر، لاہور، 1995ء

20۔ احمد ندیم قاسمی، ''آنچل''، اساطیر، لاہور، 1995ء

21۔ احمد ندیم قاسمی، ''آس پاس''، اساطیر، لاہور، 1995ء

22۔ اسد محمد خان، ''کھڑکی بھر آسمان'' ابنِ حسن پریس، کراچی، 1982ء

23۔ اشفاق احمد، ''ایک محبت سَو افسانے''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1994ء

24۔ اطہر پرویز (مرتب)، ''کرشن چندر کے افسانے''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

25۔ اعجاز الرحمٰن، مرتضٰی اختر جعفری (مرتبین)، ''نورتن'' آئینہ ادب، لاہور، 1979ء

26۔ اعجاز راہی، ''تیسری ہجرت''، دستاویز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول دسمبر 1973ء

27۔ اعجاز راہی (مرتب)، ''گواہی''، عوامی دارالاشاعت نرسری، کراچی، طبع اول 1978ء

28۔ انتظار حسین، ''گلی کوچے''، شاہین پبلی کیشنز، لاہور، 1952ء

29۔ انتظار حسین، ''گلی کوچے''، مکتبہ کاروان، لاہور، س ن

30۔ انتظار حسین، ''کنکری''، مکتبہ جدید، لاہور، 1955ء

31۔ انتظار حسین، ''آخری آدمی''، کتابیات، لاہور، 1967ء

32۔ انتظار حسین، ''آخری آدمی''، اظہار سنز، لاہور، 1967ء

33۔ انتظار حسین، ''شہرِ افسوس''، مکتبہ کاروان، لاہور، 1952ء

34۔ انتظار حسین، ''جنم کہانیاں''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1987ء

35۔ انتظار حسین، ''قصہ کہانیاں'' (پہلی جلد)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990ء

36۔ انتظار حسین، ''قصہ کہانیاں'' (جلد دوم)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1990ء

37۔ انتظار حسین، ''شہرِ افسوس''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء

38۔ انتظار حسین، ''جنم کہانیاں'' (کلیات)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2003ء

39۔ انتظار حسین، آصف فرخی ''پاکستانی کہانیاں'' (انتخاب)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 2000ء

40۔ انوار احمد، ڈاکٹر (مرتب)، ''راجندر سنگھ بیدی کی پندرہ کہانیاں''، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 2000ء

41۔ انوار احمد، ڈاکٹر (مرتب)، ''پریم چند کی بیس کہانیاں''، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 2003ء

42۔ انور سجاد، ''چوراہا''، نئی مطبوعات، لاہور، 1967ء

43۔ انور سجاد، ''استعارے''، کتابیات، لاہور، 1970ء

44۔ انور سجاد، ''استعارے''، اظہار سنز، لاہور، 1970ء

45۔ اوپندر ناتھ اشک، ''چٹان''، نیا ادارہ، لاہور، س ن

46۔ اے خیام، ''کپل دستو کا شہزادہ''، منظر پبلی کیشنز، کراچی، 1993ء

47۔ پریم چند، ''سوزِ وطن''، پرنس بک ڈپو، نئی دہلی، 1987ء

48۔ پریم چند، ''خواب و خیال''، لاجپت رائے اینڈ سنز، دہلی

49۔ پریم چند، ''خاک پروانہ''، گیلانی الیکٹرک پریس، لاہور، س ن

50۔ جمیل اکرام (مرتب)، ''پریم چند کے بہترین افسانے''، مکی کتب خانہ، لاہور

51۔ جوگندر پال، ''کھلا''، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دلی، 1989ء

52۔ حسن عباس رضا (مرتب)، ''فسادات کے افسانے''، دوست پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1999ء

53۔ حمید سہروردی، ''ریت ریت لفظ''، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد (بھارت)، طبع اول 1980ء

54۔ حیات اللہ انصاری، ''بھرے بازار میں''، مکتبہ اردو، لاہور، 1942ء

55۔ خالد علوی، ڈاکٹر (مرتب)، ''انگارے''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1995ء

56۔ خالدہ حسین، ''پہچان''، خالد پبلی کیشنز، کراچی، 1983ء

57۔ خالدہ حسین، ''دروازہ''، خالد پبلی کیشنز، کراچی، 1984ء

58۔ خالدہ حسین، ''مصروف عورت''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1989ء

59۔ خالدہ حسین، ''پہچان''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1989ء

60۔ خاور نقوی (مرتبہ)، ''منشا یاد کے تیس منتخب افسانے''، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور، 1992ء

61۔ خدیجہ مستور، ''چند روز اور''، نیا ادارہ، لاہور، 1975ء

62۔ راجندر سنگھ بیدی، ''کوکھ جلی''، نیا ادارہ، لاہور

63۔ راجندر سنگھ بیدی، ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، نیا ادارہ، لاہور، 1967ء

64۔ راجندر سنگھ بیدی، ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے''، مکتبہ اردو، لاہور، 1976ء

65۔ راجندر سنگھ بیدی، ''گرہن''، نیا ادارہ، لاہور،

66۔ راجندر سنگھ بیدی، ''دانہ و دام''، نیا ادارہ، لاہور

67۔ راجندر سنگھ بیدی، ''جوگیا''، اردو پاکٹ بکس، کراچی

68۔ راجندر سنگھ بیدی، ''مجموعہ راجندر سنگھ بیدی'' (مرتب) صلاح الدین محمود، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

69۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1972ء

70۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''بیزار آدم کے بیٹے''، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، 1974ء

71۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''ریت پر گرفت''، ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1978ء

72۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''سہ پہر کی خزاں''، دستاویز پبلشرز، راولپنڈی، 1980ء

73۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''دشتِ نظر سے آگے''، المقبول اکیڈمی، لاہور، 1991ء

74۔ زاہدہ حنا، ''قیدی سانس لیتا ہے''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1984ء

75۔ زاہدہ حنا، ''راہ میں اجل ہے''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1995ء

76۔ سجاد حیدر یلدرم، ''خیالستان'' (مرتب) سید معین الرحمٰن، ڈاکٹر، تاج بک ڈپو، لاہور، 1992ء

77۔ سدرشن مہاشے، ''چندن''، تاج بک ڈپو، لاہور، 1942ء

78۔ سعادت حسن منٹو، ''پھندنے''، مکتبہ جدید، لاہور، 1955ء

79۔ سعادت حسن منٹو، ''منٹو نامہ''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

80۔ سعادت حسن منٹو، ''خالی بوتلیں خالی ڈبے''، مکتبہ شعر و ادب، لاہور، 1958ء

81۔ سعادت حسن منٹو، ''لذتِ سنگ''، نیا ادارہ، لاہور،

82۔ سعادت حسن منٹو، ''کالی شلوار''، مکتبہ شعر و ادب، لاہور،

83۔ سعادت حسن منٹو، ''منٹو کے بہترین افسانے'' (مرتبہ) اطہر پرویز، چودھری اکیڈمی، لاہور

84۔ سلیم آغا قزلباش، ''انگور کی بیل''، مکتبہ فکر و خیال، لاہور، طبع اول 1987ء

85۔ سلیم اختر، ڈاکٹر (مرتب)، ''منٹو کے نمائندہ افسانے''، مکتبہ جدید علم و فن، لاہور، طبع اول 1984ء

86۔ سلیم اختر، ڈاکٹر (مرتب)، ''چھ افسانے''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1998ء

87۔ شاہد صدیقی، پروفیسر (مرتب)، ''اردو ادب کے لازوال افسانے''، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 2002ء

88۔ شہزاد منظر (مرتب)، ''عصمت چغتائی کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، جنوری 1997ء

89۔ شہزاد منظر (مرتب)، ''بیدی کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، 1998ء

90۔ شہزاد منظر، ''ندیا کہاں ہے تیرا دیس''، منظر پبلی کیشنز، کراچی، طبع اول 1990ء

91۔ شہزاد منظر (مرتب)، ''منٹو کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، اپریل 2001ء

92۔ شہزاد منظر (مرتب)، ''غلام عباس کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، 2002ء

93۔ شہزاد منظر (مرتب)، ''قرۃ العین حیدر کے 10 بہترین افسانے''، تخلیقات، لاہور، جون 2002ء

94۔ صبا احمد (مرتب)، ''قرۃ العین حیدر کے بہترین افسانے''، کامران پبلشرز، لاہور، 1992ء

96۔ عزیز احمد، ''بیکار دن بیکار راتیں''، مکتبہ جدید، لاہور، 1950ء

97۔ عزیز احمد، ''رقصِ ناتمام''، مکتبہ جدید، لاہور، طبع دوم 1974ء

98۔ عزیز احمد، ''خدنگ جستہ، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں''، میری لائبریری، لاہور، طبع اول 1985ء

99۔ عزیز احمد، ''زریں تاج'' (منتخب افسانے)، تخلیقات، لاہور، طبع اول، 1992ء

100۔ عصمت چغتائی، ''کلیاں''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی

101۔ عصمت چغتائی، ''دوزخی''، آئینۂ ادب، لاہور،

102۔ عصمت چغتائی، ''چوٹیں''، ساقی بک ڈپو، دہلی، طبع اول 1942ء

103۔ عصمت چغتائی، ''چھوئی موئی''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول 1952ء

104۔ عصمت چغتائی، ''دو ہاتھ''، شیش محل کتاب گھر، لاہور، طبع اول 1962ء

105۔ غلام عباس (مرتب)، ''انتخاب پھول''، ناشر: سجاد کامران، کراچی، جون 1969ء

106۔ غلام عباس، ''کن رس''، المثال، لاہور، 1969ء

107۔ غلام عباس، ''دھنک'' (ناولٹ)، ناشر: سجاد کامران، کراچی، جون 1969ء

108۔ غلام عباس، ''زندگی نقاب چہرے'' (منتخب افسانے)، مکتبہ دانیال، کراچی، 1984ء

109۔ غلام عباس، ''جاڑے کی چاندنی''، ابلاغ پبلشرز، لاہور، 2000ء

110۔ غلام عباس، ''آنندی''، ابلاغ پبلشرز، لاہور، 2001ء

110۔ قدرت اللہ شہاب، ''یاخدا''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1999ء

111۔ قرۃ العین حیدر، ''پت جھڑ کی آواز''، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، طبع اول 1967ء

112۔ قرۃ العین حیدر، ''فصل گل آئی یا اجل آئی''، خیام پبلشرز، لاہور، 1995ء

113۔ قرۃ العین حیدر، ''ہاؤسنگ سوسائٹی''، چودھری اکیڈمی، لاہور

114۔ قرۃ العین حیدر، ''یاد کی ایک دھنک جلے''، رفعت پبلشرز، لاہور

115۔ قرۃ العین حیدر، ''چائے کے باغ''، یونیورسل بکس، لاہور، 1973ء

116۔ قرۃ العین حیدر، ''سیتا ہرن''، مکتبہ اردو ادب، لاہور
117۔ قرۃ العین حیدر، ''دلربا''، رابعہ بک ہاؤس، لاہور، 1976ء
118۔ قرۃ العین حیدر، ''روشنی کی رفتار''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، نئی دہلی، 1982ء
119۔ قرۃ العین حیدر، ''چار ناولٹ''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1989ء
120۔ قرۃ العین حیدر، ''جگنوؤں کی دنیا''، انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، 1990ء
121۔ قرۃ العین حیدر (مرتب)، ''انتخاب سجاد حیدر یلدرم''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 1990ء
122۔ قرۃ العین حیدر، ''ستاروں سے آگے''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء
123۔ قرۃ العین حیدر، ''شیشے کے گھر''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1998ء
124۔ کرشن چندر، ''پرانے خدا''، نیا ادارہ، لاہور
125۔ کرشن چندر، ''جب کھیت جاگے''، نیا ادارہ، لاہور
126۔ کرشن چندر، ''طلسم خیال''، مکتبہ اردو، لاہور
127۔ کرشن چندر، ''زندگی کے موڑ پر''، مکتبہ اردو، لاہور، طبع اول 1943ء
128۔ کرشن چندر، ''ان داتا''، مکتبہ اردو، لاہور
129۔ کرشن چندر، ''ان داتا''، ایشیا پبلشرز، دہلی، 1944ء
130۔ کرشن چندر، ''تین غنڈے''، نیا ادارہ، لاہور، 1948ء
131۔ کرشن چندر'' آدھے گھنٹے کا خدا''، پنجابی پستک بھنڈار، دہلی، 1969ء
132۔ کرشن چندر، ''ہم وحشی ہیں''، کتابی دنیا، لکھنؤ
134۔ کرشن چندر، ''اجنتا سے آگے''، کتب پبلشرز، بمبئی
135۔ کرشن چندر، ''کرشن چندر کے منتخب افسانے''، چودھری اکیڈمی، لاہور، 1982ء
136۔ کرشن چندر، ''کرشن چندر کے شاہکار افسانے''، بک کارنر، جہلم
137۔ کوکب کاظمی (مرتب)، ''قرۃ العین حیدر کے بہترین افسانے''، چودھری اکیڈمی، لاہور
138۔ ل احمد اکبر آبادی، ''ملاحظات نفسی''، اقبال برقی پریس، آگرہ
139۔ مجنوں گورکھپوری، ''دسمن پوش''، کتب خانہ علم و ادب، دہلی
140۔ مجنوں گورکھپوری، ''ارمغان مجنوں'' (جلد اول) مرتبین: صہبا لکھنوی، شبنم رومانی، مجنوں اکیڈمی، کراچی، 1980ء

141۔ محمد خالد چودھری، اختر جعفری، پروفیسر (مرتبین)، ''عصمت چغتائی کے بہترین افسانے''، چودھری اکیڈمی، لاہور، اپریل 1979ء

142۔ محمد سہیل عمر (مرتب)، ''محمد حسن عسکری کے افسانے''، نفیس اکیڈمی، کراچی، طبع اول، 1989ء

143۔ محمد مجیب، ''کیمیا گر اور دوسرے افسانے''، مکتبہ جامعہ دہلی، 1959ء

144۔ مرزا حامد بیگ، ''گمشدہ کلمات''، مکتبہ خالدین، لاہور، طبع اول 1981ء

145۔ مرزا حامد بیگ، ''تار پر چلنے والی''، پولیمر پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 1983ء

146۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر (مرتب)، ''نسوانی آوازیں''، سارنگ پبلی کیشنز، لاہور، 1996ء

147۔ مرزا حامد بیگ، 'گمشدہ کلمات''، مکتبہ خالدین، لاہور، 1998ء

95۔ مسز عبدالقادر، ''صدائے جرس اور دیگر افسانے''، اردو بک سٹال، لاہور، 1939ء

148۔ مسعود اشعر، ''آنکھوں پر دونوں ہاتھ''، خلاقین شاپنگ سنٹر، ملتان، 1972ء

149۔ مظہرالاسلام، ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی''، سیپ پبلی کیشنز، کراچی، طبع اول 1983ء

150۔ مظہرالاسلام، ''گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1988ء

151۔ مظہرالاسلام، ''باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1989ء

152۔ ممتاز شیریں، ''میگھ ملہار''، لارک پبلشرز، کراچی، 1962ء

153۔ ممتاز شیریں، ''اپنی نگریا''، مکتبہ جدید، لاہور، طبع دوم 1969ء

154۔ ممتاز مفتی، ''اسمارائیں''، مکتبہ جدید، لاہور، طبع اول 1953ء

155۔ ممتاز مفتی، ''چپ''، مکتبہ اردو، لاہور، طبع دوم 1974ء

156۔ ممتاز مفتی، ''ان کہی''، مکتبہ اردو، لاہور، 1975ء

157۔ ممتاز مفتی، ''گہما گہمی''، سندھ ساگر اکیڈمی، لاہور

158۔ ممتاز مفتی، ''روغنی پتلے''، حرمت پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول 1984ء

159۔ ممتاز مفتی، ''سمے کا بندھن''، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، طبع اول 1986ء

160۔ ممتاز مفتی، ''مفتیانے'' (افسانوی کلیات)، فیروز سنز، لمیٹڈ، لاہور، طبع اول 1989ء

161۔ ممتاز مفتی، ''کہی نہ جائے''، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، طبع اول 1992ء

162۔ ممتاز مفتی، ''الکھ نگری'' (ناول)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1992ء

163۔ ممتاز مفتی، ''گڑیا گھر''، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، طبع اول 1993ء

164۔ منشا یاد، ''بند مٹھی میں جگنو''، ماورا پبلشرز، راولپنڈی، 1975ء

165۔ ہاجرہ مسرور، ''ہائے اللہ''، نیا ادارہ، لاہور، س ن

ثانوی ماخذ

1۔ آصف فرخی، ''حرفِ من وتو''، نفیس اکیڈمی، کراچی، 1989ء

2۔ آل احمد سرور، ''تنقیدی اشارے''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1963ء

3۔ آل احمد سرور، ''نظر اور نظریہ''، مکتبہ جامعہ، دہلی، 1973ء

4۔ ابوالکلام قاسمی (مرتبہ)، ''مشرق کی بازیافت''، نئی نسلیں پبلی کیشنز، علی گڑھ، 1982ء

5۔ ابواللیث صدیقی، ''آج کا اردو ادب''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 1990ء

6۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، ''اردو کی ادبی تاریخ کا خاکا''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی

7۔ احتشام حسین، سید، ''افکار و مسائل''، نصرت پبلی کیشنز، لکھنؤ، اپریل 1963ء

8۔ احتشام حسین، سید، ''روایت اور بغاوت''، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، 1972ء

9۔ احمد حسن، ڈاکٹر، ''کرشن چندر اور مختصر افسانہ نگاری''، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1989ء

10۔ احمد شجاع پاشا (مرتب)، ''سعادت حسن منٹو - ایک مطالعہ'' مقبول اکیڈمی، لاہور، 1991ء

11۔ ارتضٰی کریم، ڈاکٹر (مرتب)، ''قرۃ العین حیدر - ایک مطالعہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1992ء

12۔ ارسطو، ''بوطیقا'' ترجمہ: عزیز احمد، درد اکیڈمی، لاہور، 1965ء

13۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''سات نوبل انعام یافتہ ادیب''، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع اول 1994ء

14۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری''، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول دسمبر 2002ء

15۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ''، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، طبع اول جون 2002ء

16۔ افتخار جالب (مرتب)، ''نئی شاعری''، نئی مطبوعات، لاہور، 1966ء

17۔ انتظار حسین، ''علامتوں کا زوال''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1983ء

18۔ انوار احمد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ - تحقیق و تنقید''، بیکن بکس، ملتان، طبع اول 1988ء

19۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو افسانے کی کروٹیں''، مکتبہ عالیہ، لاہور، 1991ء

20۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''مختصر افسانہ - عہد بہ عہد'' مقبول اکیڈمی، لاہور، 1992ء

21۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں''، انجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی، طبع چہارم 1999ء

22۔ انیس ناگی، ''شعری لسانیات''، کتابیات، لاہور، 1969ء

23۔ انیس ناگی، ''سعادت حسن منٹو''، جمالیات، لاہور، 1984ء

24۔ اوپندر ناتھ اشک، ''منٹو میرا دشمن''، مکتبہ اردو، لاہور، س ن

25۔ اے بی اشرف، ڈاکٹر، ''کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1987ء

26۔ ایس جی عباس، پروفیسر، ''محمد حسن عسکری - ایک جائزہ''، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی، 2000ء

27۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر، ''تنقیدی مطالعے''، نذیر سنز، لاہور، طبع اول 1996ء

28۔ بلراج کومل، ''ادب کی تلاش''، نصرت پبلشرز، لکھنؤ، 1984ء

29۔ پروین اظہر، ڈاکٹر، ''اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید''، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، طبع اول 2000ء

30۔ پریم گوپال متل (مرتب)، ''منٹو- شخصیت اور فن''، ماڈرن پبلی کیشنز، دہلی، 1980ء

31۔ تاج سعید (مرتب)، ''کرشن نگر''، مکتبہ ارژنگ، پشاور، 1984ء

32۔ ''تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند'' (جلد دہم)، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

33۔ ثریا حسین (مرتبہ) ''سید سجاد حیدر یلدرم (مجموعہ مقالات)، یلدرم سیمینار، مئی 1981ء،
شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، طبع اول، 1981ء

34۔ جگدیش چندر ودھان، ''کرشن چندر - شخصیت اور فن'' مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 1993ء

35۔ جگدیش چندر ودھان، ''منٹو نامہ'' مکر جی نگر ایسٹ، دہلی، 1995ء

36۔ جگدیش چندر ودھان، ''عصمت چغتائی - شخصیت اور فن''، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 1993ء

37۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''تنقید اور تجربہ''، مشتاق بک ڈپو، کراچی، 1967ء

38۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''نئی تنقید''، رائل بک کمپنی، کراچی، طبع اول 1985ء

39۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''معاصر ادب''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1991ء

40۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع ششم، 2000ء

41۔ جیلانی کامران، ''تنقید کا نیا پس منظر''، اردو ادب، لاہور، 1964ء

42۔ حامدی کاشمیری، پروفیسر، ''تفہیم و تنقید''، فینس بکس، لاہور، طبع اول 1998ء

43۔ حسرت کاسگنجوی، ڈاکٹر، ''ادب۔علمی اور فکری زاویے''، نفیس اکیڈمی، کراچی، طبع اول جنوری 1984ء

44۔ حنیف فوق، ''متوازی نقوش''، نفیس اکیڈمی، کراچی، طبع اول 1989ء

45۔ خالد علوی، ڈاکٹر، ''بازیافت''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1995ء

46۔ خالدہ حسین، انتظار حسین (مرتب)، ''۱۹۹۲ء کا ادب''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،

47۔ خاور نقوی، ''پوٹھوہار میں افسانہ نگاری'' (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)، کاشف بک ڈپو، اسلام آباد، طبع اول 1997ء

48۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ''اردو ادب میں ترقی پسند تحریک''، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، مارچ 1972ء

49۔ خورشید زہرا عابدی، ''ترقی پسند افسانے میں عورت کا تصور''، جے آر آفسٹ پرنٹرز، دہلی، 1987ء

50۔ رام بابو سکسینہ، ''تاریخ ادب اردو'' مترجم: مرزا محمد عسکری، غضنفر اکیڈمی، کراچی، طبع ششم 1996ء

51۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''نیا ادب''، تعمیر ملت پبلشرز، منڈی بہاؤالدین، 1969ء

52۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''دستاویز''، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1985ء

53۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''رویے اور شناختیں''، مقبول اکیڈمی، لاہور، 1988ء

54۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''یافت و دریافت'' (تنقید)، مقبول اکیڈمی، لاہور، 1989ء

55۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت''، دستاویز مطبوعات، لاہور، طبع اول 1991ء

56۔ رضی عابدی، ''دنیا کا ادب''، مکتبہ فکر و دانش، لاہور

57۔ زاہد چودھری، ''پاکستان کیسے بنا'' (جلد 3)، ادارہ مطالعہ پاکستان، لاہور، 1990ء

58۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، اظہار سنز، لاہور، 1971ء

59۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم جون 1994ء

60۔ سجاد حارث، ''ادب اور جدلیاتی عمل''، تخلیق مرکز، لاہور، 1972ء

61۔ سجاد ظہیر، ''روشنائی''، مکتبہ عالیہ، لاہور، س ن

62۔ سجاد ظہیر، ''روشنائی''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1976ء

63۔ سراج منیر، ''کہانی کے رنگ''، جنگ پبلشرز، لاہور، 1991ء

64۔ سلیم آغا قزلباش، ڈاکٹر، ''جدید اردو افسانے کے رجحانات''، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع اول 2000ء

65۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''ادب اور لاشعور''، مکتبہ عالیہ، لاہور، 1976ء

66۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ۔حقیقت سے علامت تک''، مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع اول 1976ء

67۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ-حقیقت سے علامت تک''، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد (بھارت)،طبع اول 1980ء

68۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانہ نگار'' (تنقیدی مطالعہ)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1991ء

69۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع سولہ 1993ء

70۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''تنقیدی دبستان''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، طبع اول 1997ء

71۔ سویامانے یاسر، ''غلام عباس''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1995ء

72۔ سید عابد علی عابد، ''اصول انتقاد ادبیات''، مجلس ترقی ادب، لاہور، 1966ء

73۔ سید عابد علی عابد، ''اسلوب''، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول 1971ء

74۔ سید عابد علی عابد، ''اسلوب''، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع دوم 1996ء

75۔ سید معین الرحمٰن، ڈاکٹر، ''مطالعہ یلدرم''، نذر سنز، لاہور، 1971ء

76۔ شکیل الرحمٰن، ڈاکٹر، ''احمد ندیم قاسمی-ایک لیجنڈ''، مکتبہ اساطیر، لاہور، طبع اول 2003ء

77۔ شمس الحق عثمانی (مرتب)، ''بیدی نامہ''، فکشن ہاؤس، لاہور، طبع اول، 1991ء

78۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''افسانے کی حمایت میں''، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی لمیٹڈ، مئی 1982ء

79۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''افسانے کی حمایت میں''، شہرزاد، کراچی، 2004ء

80۔ شمیم حنفی، ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس''، مکتبہ جامعہ، دہلی، 1977ء

81۔ شمیم حنفی، ''کہانی کے پانچ رنگ''، مکتبہ جامعہ ملیہ، دہلی، 1983ء

82۔ شمیم کاسگنجوی (مرتب)، ''منتخب مضامین''، آسنسول، بھارت، 1972ء

83۔ شہزاد منظر، ''جدید اردو افسانہ''، منظر پبلی کیشنز، کراچی، طبع اول 1990ء

84۔ شہزاد منظر، ''علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ''، منظر پبلی کیشنز، کراچی، طبع اول 1990ء

85۔ شہزاد منظر، ''غلام عباس-ایک مطالعہ''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع اول 1991ء

86۔ شہزاد منظر، ''پاکستان میں اردو افسانے کے پچاس سال''، پاکستان اسٹڈی سنٹر، جامعہ کراچی، طبع اول اگست 1997ء

87۔ صبا اکرام، ''جدید افسانہ - چند صورتیں''، زین پبلی کیشنز، کراچی، 2001ء

88۔ صدیق کلیم سوندھی (مرتب)، ''نئی تنقید''، ٹرانسلیشن سوسائٹی، لاہور، 1969ء

89۔ صلاح الدین احمد، مولانا، ''اردو میں افسانوی ادب'' (صریرِ خامہ - جلد دوم)، مرتبہ: معز الدین احمد، المقبول پبلی کیشنز، لاہور، 1969ء

90۔ صلاح الدین درویش، ''اردو افسانے کے جنسی رجحانات''، نگارشات، لاہور، طبع اول 1999ء

91۔ طارق سعید، ''اسلوب اور اسلوبیات''، نگارشات، لاہور، طبع اول 1998ء

92۔ طاہر مسعود، ''یہ صورت گر کچھ خوابوں کے'' (انٹرویوز)، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، 1985ء

93۔ ظہیر کاشمیری، ''ادب کے مادی نظریے''، کلاسیک، لاہور، 1975ء

94۔ ظہیر کاشمیری، ''ادب کے مادی نظریے''، کمال پبلشرز، لاہور، 1975ء

95۔ عبادت بریلوی، ''تنقیدی زاویے''، مکتبہ اردو، لاہور، 1942ء

96۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''افسانہ اور افسانے کی تنقید''، ناظم ادارہ ادب و تنقید، لاہور، 1986ء

97۔ عبدالماجد دریابادی، ''فلسفہ جذبات''، انجمن ترقی اردو، دکن، س ن

98۔ عبدالمغنی، پروفیسر، ''قرۃ العین حیدر کا فن''، گلوب پبلشرز، لاہور، طبع اول 1991ء

99۔ عبدالمغنی، پروفیسر، ''معیار و اقدار''، حکمت پبلی کیشنز، پٹنہ، 1981ء

100۔ عتیق احمد (مرتب)، ''بنے بھائی''، نیو مجاز پریس، کراچی، 1981ء

101۔ عزیز احمد، ''ترقی پسند ادب''، کاروانِ ادب، ملتان، طبع اول 1986ء

102۔ عصمت جمیل، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور عورت'' شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول مارچ 2001ء

103۔ عقیلہ شاہین، ڈاکٹر، ''نیاز فتح پوری - شخصیت اور فن''، انجمن ترقی اردو، ہند، 1995ء

104۔ علی حیدر ملک، ''افسانہ اور علامتی افسانہ''، وفاقی گورنمنٹ اردو کالج، کراچی، طبع اول 1993ء

105۔ غفور شاہ قاسم، ''پاکستانی ادب''، بک ٹاک، لاہور، طبع اول 1995ء

106۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، ''اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1998ء

107۔ فاروق عثمان، ڈاکٹر، ''نکات نظر'' بیکن بکس، ملتان، 1998ء

108۔ فتح محمد ملک، ''اندازِ نظر''، التحریر، لاہور، 1980ء

109۔ فتح محمد ملک، ''تحسین و تردید''، اثبات پبلی کیشنز، راولپنڈی، 1985ء

110۔ فردوس انور قاضی، ''اردو افسانہ نگاری کے رجحانات''، مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع دوم 1999ء

111۔ فرمان فتح پوری، ''اردو نثر کا فنی ارتقا''، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، 1977ء

112۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور افسانہ نگار''، مکتبہ جامعہ دلی، 1981ء

113۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور افسانہ نگار''، (جلد اول)، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول جنوری 1982ء

114۔ فیض احمد فیض، ''میزان''، منہاس اسٹریٹ، پیسہ اخبار، لاہور، طبع اول فروری 1962ء

115۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ اور اساطیر''، شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان، طبع اول 2002ء

116۔ قرۃ العین حیدر، ''پکچر گیلری''، قوسین، لاہور، 1983ء

117۔ ''قرۃ العین حیدر۔خصوصی مطالعہ''، مرتبین بیکن بکس، ملتان، طبع اول 2003ء

118۔ قمر رئیس، پروفیسر (مرتب)، ''نیا افسانہ۔مسائل و میلانات''، اردو اکادمی، دہلی، طبع اول 1992ء

119۔ قمر رئیس، پروفیسر، سید عاشور کاظمی (مرتبین)، ''ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر''، مکتبہ عالیہ، لاہور، 1994ء

120۔ قمر رئیس، ''تعبیر و تحلیل''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1996ء

121۔ گوپی چند نارنگ، پروفیسر (مرتب)، ''اردو افسانہ۔ روایت اور مسائل'' ایجوکیشنل بک ہاؤس، دہلی، طبع اول 1981ء

122۔ گوپی چند نارنگ، پروفیسر (مرتب)، ''اردو میں علامتی و تجریدی افسانہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، 1981ء

123۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر (مرتب)، ''بیسویں صدی میں اردو ادب''، ساہتیہ اکادمی، دہلی، طبع اول 2002ء

124۔ مجتبیٰ حسین، ''ادب و آگہی''، مکتبہ افکار، کراچی

125۔ محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب انگریزی''، کراچی یونیورسٹی، کراچی، طبع اول 1986ء

126۔ محمد ارشد کیانی، پروفیسر، ''افسانوی نثر''، علمی کتاب خانہ، لاہور، 1988ء

127۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''جدید اردو ادب''، مکتبہ جامعہ ملیہ، دہلی، طبع اول، 1975ء

128۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''اردو ادب میں رومانوی تحریک''، کاروانِ ادب، ملتان، 1986ء

129۔ محمد حسن، ڈاکٹر، ''شناسا چہرے''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی

130۔ محمد حسن عسکری، ''انسان اور آدمی''، مکتبہ سات رنگ، کراچی، 1961ء

131۔ محمد حسن عسکری، ''ستارہ یا بادبان''، مکتبہ سات رنگ، کراچی، 1963ء

132۔ محمد حسن عسکری، ''وقت کی راگنی''، مکتبہ محراب، لاہور، طبع اول 1979ء

133۔ محمد حسن عسکری، ''جھلکیاں'' (حصہ اول) مکتبہ الروایت، لاہور

134۔ محمد حسن عسکری، ''تخلیقی عمل اور اسلوب'' (مرتب) محمد سہیل عمر، نفیس اکیڈمی، کراچی، 1989ء

135۔ محمد حسن عسکری، ''مجموعہ محمد حسن عسکری''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1994ء

136۔ محمد عالم خان، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں رومانی رجحانات''، علم و عرفان پبلشرز، لاہور

137۔ محمد عالم خان، ''چند نئے ادبی مسائل''، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور، 1991ء

138۔ محمد کامران، ڈاکٹر، ''انگارے'' (تحقیق وتنقید)، ماورا، لاہور، طبع اول 2005ء

139۔ مرزا حامد بیگ/احمد جاوید، ''تیسری دنیا کا افسانہ'' (تنقید)، مکتبہ خالدین، لاہور، طبع اول 1982ء

140۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر ''اردو افسانے کی روایت'' (۱۹۰۳ء–۱۹۹۰ء)، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، طبع اول 1991ء

141۔ مرزا حامد بیگ، ''افسانے کا منظر نامہ'' مکتبہ عالیہ، لاہور، طبع دوم 1997ء

142۔ مسعود حسین، ڈاکٹر، ''پریم چند کی افسانہ نگاری''، نیشنل بک پریس، دہلی، 1978ء

143۔ مسعود رضا خاکی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے کا ارتقا''، مکتبہ خیال، لاہور، طبع اول اگست 1987ء

144۔ مشرف احمد (مرتب)، ''راجندر سنگھ بیدی کا تنقیدی مطالعہ''، نفیس اکیڈمی، کراچی

145۔ مشرف احمد (مرتب)، ''کرشن چندر کا تنقیدی مطالعہ''، نفیس اکیڈمی، کراچی

146۔ ملک حسن اختر، ڈاکٹر، ''تاریخ ادب اردو''، یونیورسٹی بک ایجنسی، لاہور

147۔ ممتاز حسین، ''نئی قدریں''، استقلال پریس، لاہور، 1953ء

148۔ ممتاز حسین، ''ادب اور شعور''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، طبع اول نومبر 1961ء

149۔ ممتاز شیریں، ''معیار''، نیا ادارہ، لاہور، طبع اول 1963ء

150۔ ممتاز شیریں، ''منٹو نوری نہ ناری''، مکتبہ اسلوب، کراچی، 1985ء

151۔ منظر اعظمی، ڈاکٹر، ''اردو میں تمثیل نگاری''، انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی، طبع اول 1977ء

152۔ منظر اعظمی، ڈاکٹر، ''اردو ادب کے ارتقا میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ''، اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 1996ء

153۔ نجم الغنی رامپوری، ''بحر الفصاحت'' راجہ رام کمار بک ڈپو، لکھنؤ، 1936ء

154۔ نصرت چودھری، ''نبضِ افسانہ'' (انتخاب اور تجزیے)، انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، نئی دہلی، طبع اول 2002ء

155۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ-فنی وتکنیکی مطالعہ''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، نومبر 1986ء

156۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''اردو مختصر افسانہ-فنی وتکنیکی مطالعہ''، بک وائز، لاہور، 1988ء

157۔ نگہت ریحانہ خان، ڈاکٹر، ''تنقید کے مثبت رویے''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1997ء

158۔ ن۔م۔راشد،''مقالات'' (مرتبہ) شیما مجید، الحمرا پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد، 2002ء

159۔ نوازش علی، ڈاکٹر (مرتب)،''عبارت-1''، دھنک پرنٹرز، راولپنڈی، طبع اول 1999ء

160۔ نوازش علی، ڈاکٹر، (مرتب)،''پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال''، گندھارا، راولپنڈی، طبع دوم 2002ء

161۔ نوشی انجم (مرتب)،''سوال یہ ہے''، بیکن بکس، لاہور، طبع اول 2001ء

162۔ ''نئی تحریریں''، حلقہ اربابِ ذوق، لاہور، نومبر 1957ء

163۔ نیاز فتح پوری، علامہ،''انتقادیات'' (حصہ اول و دوم)، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، 2005ء

164۔ وارث علوی،''ہندوستانی ادب کے معمار: سعادت حسن منٹو''، ساہتیہ اکادی، دہلی، 1995ء

165۔ وحید قریشی، ڈاکٹر (مرتب)،''۱۹۶۵ء کے بہترین افسانے''، البیان، لاہور، طبع اول 1966ء

166۔ وحید قریشی، ڈاکٹر،''باغ و بہار-ایک تجزیہ''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1968ء

167۔ وزیر آغا، ڈاکٹر،''تنقید اور احتساب''، جدید ناشرین، لاہور، طبع اول 1968ء

168۔ وقار احمد رضوی،''نظرات''، مکتبہ دانیال، کراچی، 1976ء

169۔ وقار عظیم، سید،''نیا افسانہ''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1957ء

170۔ وقار عظیم، سید،''داستان سے افسانے تک''، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، 1960ء

171۔ وقار عظیم، سید،''فنِ افسانہ نگاری''، اردو مرکز، لاہور، 1961ء

172۔ وقار عظیم، سید،''ہمارے افسانے''، اردو مرکز، لاہور، طبع دوم 1978ء

173۔ وقار عظیم، سید،''داستان سے افسانے تک''، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، 2002ء

174۔ وہاب اشرفی، پروفیسر،''ترقی پسند ادب''، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دلی، 1987ء

175۔ ہادی حسین، محمد (مترجم)،''مغربی شعریات''، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول مارچ 1968ء

176۔ ہادی حسین، محمد،''شاعری اور تخیل''، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول فروری 1966ء

177۔ ہادی حسین، محمد (مترجم)،''مغربی شعریات''، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع دوم 1974ء

178۔ یاسمین فاطمہ،''جدید اردو افسانے میں عصری حسیت''، مکتبہ شعر و حکمت، حیدرآباد، دسمبر 1987ء

179۔ یوسف زاہد (مرتب)،''کلاسیکیت اور رومانیت''، خلوت کدہ، سمن آباد، لاہور، 1976ء

انگریزی ماخذ

1. A.E.Darby Shire "A Grammar of Style", Andre Deu Sch, London - 1971
2. Burts.S.H. "Modern Short Story" Longman, London, 5th Edition, 1968
3. Calvin S. Brown "The Reader's Companion to World Literature", A Mentor Book, New American Library, U.S.A., 2nd Ed. June 1973
4. Chester G. Anderson, "James Joyes and his words", Reprinted 1978, Printed in Great Britain, by Jarrold and Sons, LTD, Norwish
5. Coppala, Carlo "The Angare Group: The Enfants Terribles of Urdu Literature", Annual of Urdu Studies Centre for South Asian Studies - University of Wisconson (U.S.A) No.1, 1981
6. Divije I. Burlain "Literature Study in the High School" - Holt, Reneheart and Winston, IMC - New York, U.S.A. Jan 1967
7. Edger Allen Poe "Selection from the critical writings" Compiled by Arthur Robinson Quinn Alfred. A knops New York, Third Edition 1958
8. Edmund Wilson "The Exeles Castle" Charles Seriben, New York - 1936
9. George Sampson, "The Concise Cambridge History of English Literature", Cambridge University Press, U.S.A. 3rd Edi - 1990
10. Hegal "The Philosophy of History" Dover Publications, Inc-New York,1950
11. Hunter W. W. "The Indian Musalmans" Lahore Premier Book House,1974
12. James K.Feiblenian "Understanding Philosophy" Dell Publishing Co,New York, 1973
13. James Wesal, "Russian Symbolism", Methuew and Co. London - 1970
14. Laurence Perrine "Story and Structure" Harcount, Brace Inc, New York - 5th Ed 1978

15. Lenard R.N. Ashley "The History of the Short Story" - Bureaue of National and Culturl Affairs, US Information Agency, Washington, U.S.A. 1984

16. Narang. Gopi Chand "Urdu Language and Literature" (Critical Perspective), Vanguard, Lahore, 1991

17. Robert Boynlon "Introduction to the Short-Story" Haydon Book Company, U.S.A, 1978

18. Ronald Barthes "Writing Degree Zero And Elements of Semiology" Translated from French by Annette Laveers Adn Colin Smith, Jonathan Cape Ltd, London, 1984

19. Robert E. Spiller (Compiler) "Literary History of the United States", Maemillan Publishing Company, New York, 4th Edition, 1974

20. Robert Humphrey "Stream of Consciousness in the Modern Novel" University of Calefornia Press, U.S.A., 1954

21. Warner P. Friedrich "German Literature" Barues and Noble - New York - 1998

22. Warner P. Friedrich "History of German Literature" Barues and Noble, New York, 2nd Edi 1961

23. White Head "Symbolism its meaning and Effect" Cambridge University Press - London - 1958

24. "Wild Palms" Published by Chatls Windus, London, Printed in 1939, 1954,1962

25. X.J. Kennedy "An Introduction to Fiction, Poetry and Drama" Little Brown adn Company, Bostan, 3rd Edition

26. X.J. Kennedy / Dana Gioia "An Introduction to Fiction, Poetry and Drama" Longman, London, 7th Ed 1999

لغات/فرہنگ

اُردو

1- ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب)، ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم ستمبر 1985ء

2- انور جمال، ''ادبی اصطلاحات''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع اول 1993ء

3- جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''فرہنگ اصطلاحات جامعہ عثمانیہ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1991ء

4- جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''قومی انگریزی اردو لغت''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 1992ء

5- راجا راجیسور راؤ اصغر، ''ہندی اردو لغت''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم 1988ء

6- سید احمد دہلوی، ''فرہنگ آصفیہ'' (جلد اول)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986ء

7- سید احمد دہلوی، ''فرہنگ آصفیہ'' (جلد دوم)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1986ء

8- شان الحق حقی، ''فرہنگ تلفظ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول 2002ء

9- عبداللہ خان خویشگی، ''فرہنگ عامرہ''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اول جون 1989ء

10- فیروز الدین، مولوی، ''فیروز اللغات'' (چھٹا اڈیشن)، فیروز سنز، لاہور، 1975ء

11- فیروز الدین، مولوی، ''فیروز اللغات-اردو جامع''، (نیا اڈیشن)، فیروز سنز، لاہور، 1975ء

12- ''قاموس الاصطلاحات''، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، طبع دوم 1982ء

13- نور الحسن نیر، مولوی، ''نور اللغات'' (جلد اول الف-ب)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم 1989ء

14- نور الحسن نیر، مولوی، ''نور اللغات'' (جلد سوم د-ق)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع سوم 1989ء

15- وارث سرہندی، ''علمی اردو لغت'' (جامع)، علمی کتاب خانہ، لاہور، 2003ء

انگریزی

1. A.S.Honby "Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English", Oxford University Press, 4th Ed. 1991

2. "English Dictionary" No.1 Pulishing Co. Limited, London.

3. F.Steingass "A Comprehensive Persian - English Dictionary", Oriental Book Reprint Corporations, First Indian Edition-1972

4. F. Steingass "A Dearners Arabic - English Dictionary", Asian Publishers, 1978

5. Merriam Webster, "Webster's Ninth New Collegiate Dictionary" Massachusettes, U.S.A. 1986

6. Martin Grey "A Dictionary of Literary Terms" Longman Group, U.K. Limited, 1994

دائرہ ہائے معارف/انسائیکلوپیڈیا

1. "Encyclopaedia of Britannica" - University of Chicago, U.S.A. Vol:17, 15th Edition, 1976

2. "The New Encyclopaedia of Britannica", University of Chicago, U.S.A. Vol:10, 15th Edition, 1997

رسائل

1۔ ''آجکل''، دلی، ستمبر 1972ء

2۔ ''آجکل''، دلی، ستمبر 1974ء

3۔ ''آج''، کراچی

4۔ ادب لطیف (ماہنامہ)، لاہور، فروری مارچ 1963ء

5۔ ادب لطیف (ماہنامہ)، لاہور، سالنامہ 1968ء

6۔ ادبی دنیا (ماہنامہ)، لاہور، شمارہ 9، 1963ء،

6۔ ادبیات (سہ ماہی) اسلام آباد، شمارہ 17، 1993ء

7۔ اردو ادب (سہ ماہی)، انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، 1982ء

8۔ افکار (ماہنامہ)، کراچی، کرشن چندر نمبر، شمارہ 86، 1977ء

9۔ افکار (ماہنامہ)، کراچی، دسمبر 1979

10۔ افکار (شش ماہی)، کراچی، دہلی، شمارہ 2، جون 1983ء

11۔ افکار (ماہنامہ)، کراچی، منتخب مضامین نمبر، شمارہ 2,1، اپریل مئی 1995ء

12۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، شمارہ خاص 4، 1966ء

13۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، سالنامہ جنوری فروری 1967ء

14۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، سالنامہ و غالب نمبر، اپریل 1969ء

15۔ اوراق (سہ ماہی)، لاہور، افسانہ نمبر، نومبر دسمبر 1969ء، 1970ء

16۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، سالنامہ جنوری فروری 1976ء

17۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، جنوری فروری 1977ء

18۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، شمارہ 9,8، ستمبر اکتوبر 1981ء

19۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، مارچ اپریل 1984ء

20۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، اکتوبر نومبر 1986ء

21۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، جنوری 1989ء

22۔ اوراق (ماہنامہ)، لاہور، ستمبر 1990ء

23۔ اوراق (ماہنامہ) لاہور، نومبر دسمبر 1997ء

24۔ ''بجنگ آمد'' (پندرہ روزہ) لاہور، یکم تا پندرہ جنوری، جلد 3، شمارہ 180

25۔ ''برگ آوارہ'' (ہفتہ وار)، حیدرآباد، مئی 1979ء

26۔ ''پاکستانی ادب''، اسلام آباد، شمارہ 5، جنوری 1982ء

27۔ ''پاکستانی ادب'' (تنقید-جلد پنجم) مرتبین: رشید امجد، فاروق علی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی، طبع اول جنوری 1982ء

28۔ ''پاکستانی ادب''، اسلام آباد، 1991ء

29۔ ''پاکستانی ادب'' 1990ء (انتخاب نثر) مرتبین: رشید امجد، منشا یاد، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، 14 اگست 1992ء

30۔ ''پگڈنڈی'' (ماہنامہ) ادارہ دبستان، امرتسر، یلدرم نمبر، جلد 9، شمارہ 5، 1961ء

31۔ ''جائزہ'' مجلہ، پشاور، 1983ء

32۔ ''جریدہ'' پشاور، راجندر سنگھ بیدی نمبر، 1984ء

33۔ جمعہ میگزین (ہفتہ وار)، روزنامہ ''جنگ'' راولپنڈی، اسلام آباد، 17 اگست 1990ء

34۔ ''چہارسُو''، راولپنڈی، 1988ء

35۔ ''چہارسُو''، راولپنڈی، 1998ء

36۔ ''حرمت'' (ہفت روزہ)، راولپنڈی، نومبر 1983ء

37۔ ''خیابان'' (مجلہ) راولپنڈی، 1982ء

38۔ ''دریافت'' (ششماہی) شمارہ 1، جون 2002ء، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

39۔ ''دریافت'' (ششماہی) شمارہ 3، ستمبر 2004ء، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

40۔ ''روشنائی'' (سہ ماہی) کراچی، خصوصی شمارہ 10، رشید امجد نمبر، جولائی۔ستمبر 2002ء

41۔ ''روشنائی'' (سہ ماہی) کراچی، شمارہ 12، 2003ء

42۔ ''سطور''، ملتان، شمارہ 10، 1980ء

43۔ سوغات (سہ ماہی) بنگلور (انڈیا)، شمارہ 7، ستمبر 1994ء

44۔ ''سویرا'' (سہ ماہی) لاہور، 1965ء

45۔ ''سویرا'' (سہ ماہی) کراچی، شمارہ 52,51,50، 1976ء

46۔ ''سیارہ ڈائجسٹ'' لاہور، دسمبر 1995ء

47۔ ''سیپ'' (سہ ماہی) کراچی، شمارہ 47

48۔ ''سیپ'' (سہ ماہی) کراچی، شمارہ 29، 1963ء

49۔ ''شاعر'' (ماہنامہ) بمبئی، شمارہ 11، جلد 52

50۔ ''شب خون'' (ماہنامہ) لکھنؤ، شمارہ 63، اگست 1971ء

51۔ ''شعور'' (ماہنامہ) کراچی، شمارہ 5

52۔ ''عصری ادب''، دہلی، اپریل 1990ء

53۔ علی گڑھ میگزین (خصوصی شمارہ) ''اردو فکشن میں علی گڑھ کا حصہ''، شمارہ 1990ء، 1991ء

54۔ ''فنون'' (سہ ماہی) لاہور، جولائی اگست 1966ء

55۔ ''فنون'' (سہ ماہی) لاہور، افسانہ نمبر، سالنامہ شمارہ 3، جنوری فروری 1968ء

56۔ ''فنون'' (سہ ماہی) لاہور، شمارہ 10، نومبر 1970ء

57۔ ''فنون'' (سہ ماہی) لاہور، شمارہ 5، 1977ء

58۔ ''فنون'' (سہ ماہی) لاہور، خدیجہ مستور نمبر 1984ء

59۔ ''قند'' (ماہنامہ) مردان، ممتاز شیریں نمبر، شمارہ 5، جلد 3، جنوری فروری 1974ء

60۔ ''کتاب نما'' (ماہنامہ) دہلی، شمارہ 4، اپریل 1996ء

61۔ ''گفتگو'' (سہ ماہی) بمبئی، جنوری مارچ 1968ء

62۔ ''ماہِ نو'' (ماہنامہ) کراچی، شمارہ 11، نومبر 1970ء

63۔ ''ماہِ نو'' (ماہنامہ) لاہور، اپریل مئی 1977ء

64۔ ''ماہِ نو'' (ماہنامہ) لاہور، اپریل 1992ء

65۔ ''مزاحمتی ادب'' (اردو) مرتب: ڈاکٹر رشید امجد، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، 1995ء

66۔ ''معیار'' نئی دہلی، شمارہ 3

67۔ ''معیار'' نئی دہلی، مارچ 1977ء

68۔ نصرت (ماہنامہ) کراچی، مارچ 1963ء

69۔ ''نگار'' (ماہنامہ) کراچی، نیاز نمبر 1963ء

70۔ ''نگار'' (ماہنامہ) کراچی، شمارہ 11، نومبر 1984ء

71۔ ''نقوش'' (ماہنامہ) کراچی، شمارہ 19، 20 اپریل 1952ء

72۔ ''نقوش'' (ماہنامہ) لاہور، شخصیات نمبر 1955ء

73۔ ''نقوش'' (ماہنامہ) کراچی، افسانہ نمبر، سپوزیم 1955ء

74۔ ''نقوش'' (ماہنامہ) لاہور، دسمبر 1958ء

75۔ ''نقوش'' (ماہنامہ) لاہور، شمارہ 107، مئی 1967ء

76۔ ''نقوش'' (ماہنامہ) لاہور، منٹو نمبر مئی 1989ء

77۔ ''نیا دور'' (ماہنامہ) کراچی، شمارہ 48,47

78۔ ''نیا دور'' (ماہنامہ) کراچی، شمارہ 66,65

79۔ ''نیا دور'' (ماہنامہ) کراچی، جلد 70، شمارہ 69

80۔ ''ہم قلم'' کراچی، 1961ء

81۔ ''ہمایوں'' لاہور، فرانسیسی ادب نمبر، مرتب: سعادت حسن منٹو

82۔ حلقہ ارباب ذوق راولپنڈی کی سالانہ رپورٹ 1979-1980ء

83۔ "Psychology Today" Seventh Edition, 1991

اخبارات

1۔ روزنامہ ''جنگ'' کراچی، 19 مارچ 1973ء (ادبی ایڈیشن)

2۔ روزنامہ ''جنگ'' راولپنڈی، اسلام آباد، سوموار 19 اگست 1996ء، (ادبی ایڈیشن)

3۔ روزنامہ ''جنگ'' راولپنڈی، اسلام آباد، سوموار 20 جنوری 1997ء، (ادبی ایڈیشن)

4۔ روزنامہ ''جنگ'' راولپنڈی، اسلام آباد، سوموار 7 جولائی 1997ء، (ادبی ایڈیشن)

5۔ روزنامہ ''نوائے وقت''، راولپنڈی، اسلام آباد، 18 جون 1996ء (ادبی ایڈیشن)

مقالہ جات (غیر مطبوعہ)

1۔ فوزیہ اسلم، ''احمد جاوید کی افسانہ نگاری''، مقالہ برائے ایم۔اے (اردو)، قائداعظم یونیورسٹی، اسلام آباد، 1997ء

2۔ رفعت اعجاز، ''فارغ بخاری کی نثر نگاری''، مقالہ برائے ایم۔فل (اردو)، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد

3۔ صفیہ عباد، ''رشید امجد کے افسانوں کا فنی وفکری مطالعہ''، مقالہ برائے ایم۔فل (اردو)،
علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، 2003ء

انٹرنیٹ مواد

1. http://en/wikipedia.org/wiki/short-story (wikipedia, the free encyclopaedia)

2. http://en/Wikipedia.org/wiki/List of the fairy tales (wikipedia, the free encyclopaedia)

3. http://titan.iwu.edu/~jplath/sschron.html